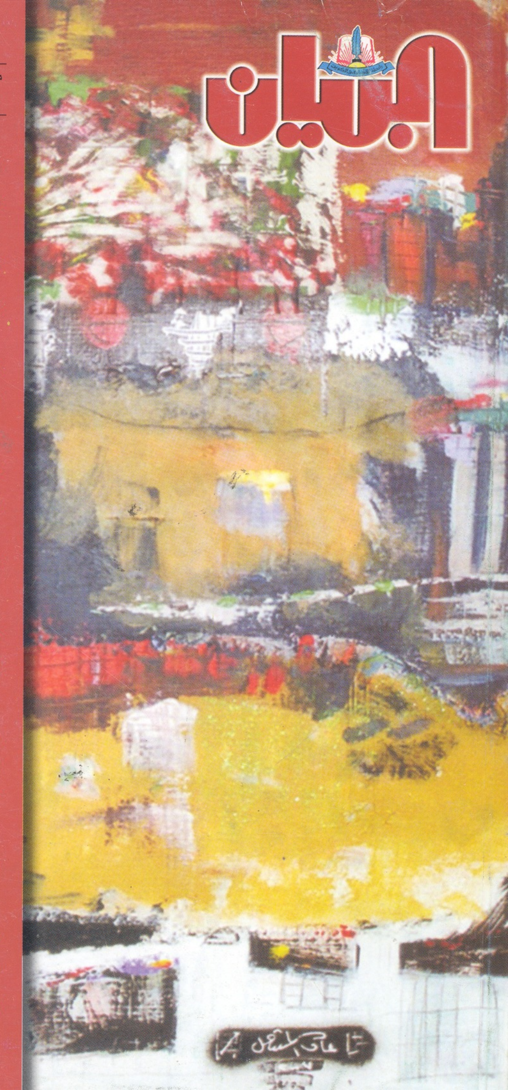
مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة
الأدباء في الكويت - العدد 460 نوفمبر 2008

البيان



المجلات الثقافية.. معادلة الربح والخسارة

حمد الحمد

أقفال النص .. ومفاتيح القراءة

د.عبد الحق بلعابد

د.خالد الشايجي يعزف لحناً عربياً مهموماً

محمد بسام سرميني

حضور الخارق في السيريالية

ترجمة: أمين صالح

آداب آسيا.. وسرها النادر

ترجمة: د. فؤاد عبدالمطلب

صفحات من ذاكرة فرانز كافكا..

محمد هاشم عبد السلام

التيمة الاجتماعية في مسرحية "لمن القرار الأخير" للكاتب عبد العزيز السريع

شوقي بدر يوسف

اللغز

قصة : وليد خالد المسلم

محمود درويش يحلق روحا و شعرا في رابطة الأدباء

فهد توفيق الهندال

صدر

MUNA ALSHAFEI

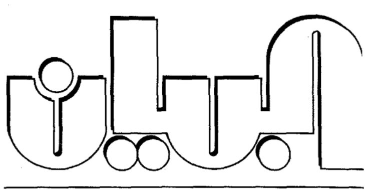
رواية
NOVEL

منى الشافعي

muna S

ليلة الجنون

حديثاً



العدد 460 نوفمبر 2008

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت
الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 22518286 -
هاتف الرابطة: 22518282 / 25106022-فاكس: 22510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD أو بالإيميل.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(460) November 2008

Editor in chief
Hamad Abdulmohsen Al Hamad

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: 22510603
Tel.: (Journel) 22518286 - 22518282 - 22510602

كلمة البيان

دراسات

قراءات

مقالات

مسرح

مذكرات

شعر

قصة

بعض هذه المواد نشرت بدعم من "صندوق الكويت لدعم الإبداع"



المجلات الثقافية بين الربح والخسارة

بقلم: حمد الحمد

لفت انتباهي مقابلة أجريت مع الأستاذ إسماعيل فهد إسماعيل عن الوضع الثقافي في الكويت حيث عرج في حديثه عن مجلة البيان وأكد بأنها لا توزع ولا تباع وخاسرة مادياً وهذه المقابلة نشرت في القبس يوم ٢٠٠٨/١٠/٦.

حديث الأستاذ إسماعيل أثار قضية هامة قد تشغل عالمنا العربي وأوساطه الثقافية، وهي هل الهدف من إصدار المجلات الثقافية هو الربح المادي أو أنها تؤدي رسالة هامة للجمهور المثقف؟ هذا التساؤل يؤكد حقيقة، بأن أغلب المجلات الثقافية العربية قد لا تحقق أي ربح مادي ولا تتلقفها الأيدي كل شهر، وذلك لأنها مجلات متخصصة تبحث في الثقافة والأدب وليس بإمكانها أن تخصص صفحة للرياضة أو صفحة للفن أو صفحة لقراءة الطالع أو صفحة لوصفات الأكلات الشعبية أو صفحات دينية؛ أو صفحات لتفسير الأحلام. وهذه المجالات التي يبحث عنها رجل الشارع والعامة، لهذا حتماً نؤكد مقولة أستاذنا الكبير بأن المجلات الثقافية لن تربح ولن تحقق الربح. ومن يبحث عنها هم النخبة من المهتمين بالشأن الثقافي.

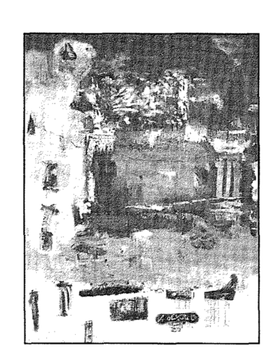
أثار أستاذنا أيضاً قضية أخرى وهي لماذا المجلات الثقافية في الخليج أو حتى مجلة الهلال أفضل طباعة وأفضل شكلا ورونقاً؟ أعتقد أن كلامه صواب ولا يحتمل الخطأ لأن بعض المجلات الثقافية تنفق عليها الدولة بلا حدود، لهذا أوراقها مصقولة ومكافآت كتابها عالية مادياً؛ ولهذا تبدو أفضل شكلاً. أما مجلة الهلال فقد أصبحت أكثر اقليمية ولا تتحدث إلا عن الواقع المحلي المصري، أو أن كتابها يسخّرون أقلامهم للهجوم على الولايات المتحدة، وهذا يبهج القارئ العربي بغض النظر عن المحتوى.

أعترف أننا في البيان لا نستطيع مجاراة المجلات الخليجية الأخرى ذات الأوراق المصقولة؛ لأن مجلة البيان تصدر عن جمعية نفع عام ولها مخصصات مالية

محدودة وننفق وفق هذه المخصصات ولا نخرج عنها، وإلا سنقع في عجز مالي وهذا يؤدي إلى وقف المجلة، وأيضاً مكافآت كتابنا -للأسف- مقننة، كما لا نؤمن بالكاتب الدائم الذي يحتل حيزاً في المجلة يفترض أن يحتله كاتب آخر.

أما ما ذكره الأستاذ إسماعيل فهد إسماعيل عن توزيع وانتشار مجلة البيان فهو قد يكون التبس عليه الأمر فهي توزع في الكويت وتوجد على أرفف جميع المكتبات وتوزع خارجياً في بعض الدول العربية، ولكن إذا أردنا الحديث عن الخسارة المادية فحتماً نحن نؤيده الرأي حيث أن المجلة منذ بداية صدورها منذ أكثر من ٤٢ عاماً لم تضع في الحسبان الربح المادي، وإنما الربح المعنوي وأن تكون سجلاً توثيقياً لإنتاج أدباء الكويت والعالم العربي، وفعلاً الآن يأتي لنا الباحثون والطلبة للاستدلال بالدراسات من أعدادنا القديمة لتساندهم في أبحاثهم الأكاديمية.

حتماً إن طموحنا في مجلة البيان كبير جداً إلا أننا نتحرك وفق الامكانيات المتاحة ولا نخرج عن ضوابط تنهجها إدارة الرابطة، لذلك فقد ساهم هذا المسار في استمرار مجلة البيان لسنوات طويلة بينما توقفت إصدارات ثقافية في العالم العربي لكونها فقط خرجت عن المسار والرسالة.





اللسانيات الأدبية
بين أقفال النص ومفاتيح القراءة

بقلم: د. عبدالحق بلعابد
(الجزائر)

عتبة منهجية

الناظر للساحة النقدية العربية يجد بأن مصطلح لسانيات الأدب أو اللسانيات الأدبية قد توارى أمام مصطلحات واتجاهات نقدية كثيرة ولما ينضج بعد،مثل البنيوية،والسيميائية، والشعرية،والتداولية.

غير أن المتدبر لهذا المصطلح سيجده عتبة كل هذه المصطلحات والمقاربات،كونه القنطرة الرابطة بين كل الروافد والاتجاهات النقدية لغوية كانت أو أدبية،فالقليل من الدارسين من لجأ لاستعمال هذا المصطلح، مكتفياً باللسانيات كمنهج لدراسة المدونات اللغوية دون الأدبية منها،علما أن التفاعل الحاصل بين المعارف كان على الصعيد المصطلحي،والأمر نفسه على الصعيد المفاهيمي.

لهذا سنحاول في بحثنا هذا تتبع مصطلح اللسانيات كموضوع للتفكير النقدي،ومنهجا لفتح أقفال النص،كونه استراتيجية قرائية بيّنة المعالم،واضحة المفاهيم،كل هذا قصد فهم النصوص وتفهيمها للقارئ.

١- في ذاكرة المصطلح

قصد فهم هذا المركب المصطلحي (اللسانيات الأدبية)،لابد علينا من تفكيكه ثم إعادة تركيبه من جديد،تركيباً فاهماً لحدوده،و عالماً بمحدداته،وهذا لوقوعه بين إكراهات المنهج (اللسانيات)،و متعوية الموضوع المدروس (الأدب).

١-١- حدّ اللسانيات

جاءت اللسانيات الوصفية تحديداً، لتفكر في هذه القطيعة المعرفية التي خلقتها الدراسات اللسانيات التاريخية،لتصل ما نفصل،بجعل الأدب موضوعاً لها،كونه لغة من جهة،و نظام لساني،تنتظمه مجموعة نصوص وخطابات (جمالية) داخلة في علاقة فيما بينها من جهة أخرى،فحق للسانيات الوصفية والبنيوية من بعدها أن تجعله في قلب اشتغالاتها.

درج اتفاق بين المشتغلين على اللسانيات بحدها " كدراسة علمية منهجية للسان ذلك العضو الفيزيولوجي والاجتماعي من اللغة، القابل للوصف بالتحليل ثم التركيب من جديد،كونه نظام من العلامات اللسانية الداخلة في علاقة فيما بينها،المدروسة في ذاتها ومن أجل ذاتها،والمتمفصلة على نفسها لدال ومدلول،والمتسمة بخاصية الاعتباطية والخطية...،والمرسلة من قبل المرسل والمستقبلة من طرف المرسل إليه داخل هذا الوضع (اللغة) "(١).

فقد أتينا في هذا التعريف على حدّ اللسانيات ومحدداتها،كما اشتغل عليها "دوسوسور" في محاضراته،وفسرها شراحه من بعده،مركزين على علميتها،و منهجيتها،و وصفيتها، ووظيفتها الإجتماعية،وما تنسجه من علاقات بين وحداتها اللسانية،وتحديدها لموضوع دراستها وهي اللغة.

١-٢- حدّ الأدب

إن الأدب على العكس من اللسانيات،فمفهومه لا يستقر على حدّ معين،وهذا منذ أرسطو إلى الآن،كونه أداة معرفة،ومنتج ثقافة،ومحرك إبداع،لهذا يحمل وجهات نظر عصره ومعاصريه،فهو تارة " مجموع الكتابات التي يتخذها مجتمع ،وزمن ما،أدبا له"،وتارة "ذلك الفن الجميل " أو " مجموعة من النصوص الجمالية التي يبدعها الكتاب،حاملين فيها أفكارهم،ومشاعرهم"(٢)،فالأدب متعة للكاتب،وفائدة للقارئ،يخرجه من عالم الواقع المغلق (اليومي،والمعيش)،إلى عالم الخيال المفتوح على الحلمي والمأمول (العجيب).

فهو دائم السعي نحو المجهول باحثاً عن كينونته في ذواتنا الكاتبة(٣)،بقوله العالم خيالاً، لينثره العالم سؤالاً على العارفين، ليصبح الأدب الآن، موضوعاً للتفكير،وطريقة في التحليل والتدبير،ووسيلة للتعبير،عن هذا العالم المختلف والمؤتلف عنه فيه.

من هنا تأتي صعوبة فهم العلاقة بين اللسانيات والأدب،ففهم تلك المنطقة المترددة،منطقة اللاحسم،التي تسكنها واو الفصل والوصل،واو العطف والانعطاف للدراسات اللسانية المنجزة على الأدب،فالواو واو النسق ،والنسق نظام،ونحن سنبحث في هذا النظام الذي تنتظم فيه اللسانيات بالأدب.

١-٣- علاقة اللسانيات بالأدب

تحدد معرفة علاقة اللسانيات



عرفت اللسانيات الوصفية،والبنيوية منها في نهاية خمسينيات وامتداد ستينيات القرن الماضي،نقلة نوعية على مستوى منهجها ومنهجيتها التحليلية على حد سواء،وهذا بارتيادها مجالات بحثية لا لغوية،ومنها الأدب،لتطالعنا اللسانيات الأدبية،متمظهرة في البنيوية الأدبية التي قامت على صرح البنيوية اللغوية مستعيرة جهازها المفاهيمي، وقائمتها المصطلحية.

بالأدب،معرفتنا بموضوع اللسانيات وهي اللغة،وإذا يممنا شطر تعريف الأدب،وجدنا من حدوده أنه " عمل فني لفظي (لغوي) "(٤)،أي أن مادته الناسجة لفنيته هي اللغة،فالعلاقة بدأت تتوطد،فلا يمكننا التفكير في الأدب،ما لم يكن هناك تفكير في اللغة (٥) أيضا.

لأن الأدب كما نعلم يتمتع بامتياز فريد بين الفعاليات السيميائية الأخر،واللغة بالنسبة إليه هي المبدأ والمعاد،هي نقطة انطلاقه ونقطة وصوله (٦)، فهو يفكر في لغته،بقدر ما تفكر به،لتصيّره كائناً لغوياً يحمل نظاماً مخصوصاً،فاللغة بهذا نقطة تقاطع بين هذين المبدأين الأدب واللسانيات (٧)، فالأول موضوعها،والثاني منهجها الذي تقارب به الكلمات والأشياء.

فاللغة تسكن دائماً واو البين،لتبين وتبيّن عن فهمنا لهذه العلاقة العاطفة والواصلة لمبادئها وأجهزتها المفاهيمية بالأدب،و المنعطفة والفاصلة بين الدراسات اللسانية التاريخية و الفيلولوجية للأدب،لهذا دوماً نجد بأن هذه العلاقة متلبسة، فهي تختلف وتأتلف،تبتعد وتقترب،كل هذا لتعقد مقاربات الظواهر الإنسانية،و على وجه الخصوص الجمالية منها،لما تنزّلها منازل التجريب العلمي.

لهذا جاءت اللسانيات الوصفية تحديداً،لتفكر في هذه القطيعة المعرفية التي خلفتها الدراسات اللسانيات التاريخية،لتصل ما نفصل،بجعل الأدب موضوعاً لها،كونه لغة من جهة،و نظام لساني،تنتظمه مجموعة نصوص وخطابات (جمالية) داخلة في علاقة فيما بينها من جهة أخرى،فحق للسانيات الوصفية والبنيوية من بعدها أن تجعله في قلب اشتغالاتها.

فيمكننا الآن تلمس بواكير هذه العلاقة،بخروجنا شيئاً فشيئاً من نحو الجمل التي طال مع اللسانيات التاريخية،واللسانيات الوصفية من بعدها،إلى الانتقال لنحو النصوص مع امتدادات اللسانيات الوصفية أي اللسانيات البنيوية،واللسنيات التوليدية التحويلية،و السيميائيات،و تحليل الخطاب،وعلم النص....،وهذا ما سيحدث ثورة وتطوراً على مستوى المناهج اللغوية عامة.

١-٤- حدّ اللسانيات الأدبية

فكل ما استعرضناه سابقا من تدبر للمصطلح والحفر في تعالقه،سيدفعنا لتلمس حدّ اللسانيات الأدبية،كمنهج لساني لمقاربة نصوص جمالية أدبية،علماً أن حدها لن يخرج عن حدّ اللسانيات العامة إلا في بعض خصوصياتها الجمالية،و مقتضياتها المصطلحية، فاللسانيات الأدبية هي تلك الدراسة العلمية المنهجية للأدب،كنظام من البنيات/العلامات الجمالية (أي النصوص أو الخطابات)، الداخلة في علاقة فيما بينها،المدروسة في ذاتها ومن أجل ذاتها،والمتمفصلة على نفسها لدليل أدبي (دال ومدلول أدبي)،القابل للوصف بالتحليل ثم التركيب من جديد،المتميز بخاصيتي الاعتباطية و الانزياح و الاختلاف....، المرسل من قبل الكاتب،والمتلقى من قبل القارئ في وضع مخصوص وهي اللغة الأدبية.

فالملاحظ على هذا التعريف أنه منزوع كما قلنا من تعريف اللسانيات عامة،غير أنه يراعي خصوصية الأدب الفنية،ووظيفته الجمالية،فهو يعبر من خلال لغته الأدبية عن رؤاه للعالم، وكيفية قوله/حكيه للأشياء، وهذا التعريف سيكون هادينا في ما يتعلق بالطروحات المعرفية للسانيات الأدبية.

٢- المرجعيات المعرفية للسانيات الأدبية

ترتكز اللسانيات الأدبية على مرجعيات معرفية،استنبتت في محاضن اللسانيات اللغوية (البنيوية أساساً)،بعد إحساس هذه الأخيرة بالحاجة إلى ارتياد مجالات بحثية أخر خارج دائرة اللغة، مما حذا بالدرس اللساني بفعل التطور الحاصل فيه (٨)، الانفتاح على مجالات غير لغوية،قصد تطبيق آلياته التحليلية عليه،ومن بين هذه المجالات نجد الأدب.

إلا أن أهم المرجعيات المعرفية التي استندت عليها اللسانيات الأدبية،في فتح أقفال النصوص قراءة وتأويلا هي :

٢-١- محاضرات دوسوسور في اللسانيات الوصفية

يعد "دوسوسور" أب اللسانيات الحديثة، لما قدمه من فتح للدرس اللغوي عموماً،بتجاوزه في محاضراته لطروحات اللسانيات التاريخية وفقه اللغة (٩)، بقلبه لموازين الدراسات اللغوية، بأن جعل من اللغة مؤسسة اجتماعية،من حيث هي نظام من العلامات اللغوية الداخلة في علاقة فيما بينها.

وبهذا أرسى "دوسوسور" مبادئ تفكيره اللساني ،التي انسحبت بدورها على مبادئ اللسانيات الأدبية،ومن أهم هذه المبادئ اللسانية نجد (١٠):

- اللغة مؤسسة اجتماعية،منها تستلهم وظيفتها.
- اللغة شكل وليست جوهر (مادة).
- اللغة نظام من العلامات اللسانية.
- اللغة قابلة للوصف،بالتحليل ثم التركيب من جديد.



- تدرس اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها.

- البحث في العلاقات التي تنسجها هذه العلامات اللسانية.

- البحث في طبيعة العلامة اللسانية (الدليل اللغوي)،الجامعة لكل من الدال والمدلول، اللذين يتميزان بالاعتباطية والخطية...

- أسبقية الدراسة الآنية عن الدراسة التاريخية.

- الاحتفاء بالثنائيات التقابلية(اللغة/ الكلام،الدال/المدلول،الدراسة الآنية/ الدراسة التاريخية، المحور النظمي/ المحور الإستبدالي...).

فنجد أن دوسوسور بهذه المبادئ التي طرحها في محاضراته،قد أبان عن سبيل الدرس اللغوي،الذي سينتهجه كل من جاء بعده بالشرح والتوضيح،والتعقيب،لأننا نعلم أن واضع النظرية،كثيراً ما يأتي كلامه مجملاً يحتاج إلى شرح وتفصيل،من لدن المتخصصين في المجال،ومثالنا على ذلك ما تنبأ به دوسوسور عن ذلك العلم الجديد الذي سيكون فاتحة لدراسات قادمة،تتجاوز النظام اللغوي،لأنظمة أخرى غير لغوية،إلا أنه يحتكم إلى هذه المبادئ القائمة على الوصف اللساني، فكانت السيميائيات (١١) ذلك العلم المنشود الذي فتح أفاقاً بحثية منها اللسانيات الأدبية التي تمظهرت في البنيوية وتحليل الخطاب وعلم النص، مع مساهمة الشكلانيين الروس والبنيوية (حلقة براغ وكوبن هاجن)، واللسانيات التوليدية التحويلية مع تشومسكي (دون نسيان أسلافه تشالز بيرس في الدرس اللغوي والسيميائي خصوصا).

٢-٢- الشكلانيين الروس

هي عبارة عن جماعة من الباحثين،كان اهتمام أفرادها في وقت مبكر باللسانيات وكيفية تطبيقها على الأعمال الأدبية (١٢)، وهذا بفهمهم للعلاقة الموجودة بين اللسانيات والأدب، فجعلوا من هذا الأخير موضوعاً جديداً للسانيات،بدرسهم لخصائصه الداخلية.

فنجد بأن الشكلانيين الروس لم يسعوا لوضع منهج للدراسات الأدبية،بقدر ما سعوا إلى وضع منهج للأدب، كموضوع للدراسة،على حد قول "إيخنباوم"(١٣)، بنشدانهم للقطيعة المعرفية والمنهجية مع الدراسات الخارجية للأدب التي سادت عشرينيات القرن الماضي (علم النفس الأدبي،علم الاجتماع الأدبي،التاريخ الأدبي...)، لهذا صاغوا مبادئاً عدت بياناً معرفياً،وتحليلياً في آن، ومن أهم هذه المبادئ (١٣) :

* والذي لخصه "ياكبسون قائلا: " إن موضوع علم الأدب،ليس هو الأدب وإنما الأدبية "، وبذلك حصروا اهتماماتهم في نطاق النص،وكان لياكبسون الدور البارز في ترسيخ هذه المبادئ،والتي سينقلها بعد ذلك لحلقة براغ بتعديلات مهمة.

* التركيز على مفهوم الشكل (الذي يعد عمدة مبادئ دوسوسور)، فقد رفضوا رفضاً باتاً ما كانت تذهب إليه النظرية النقدية التقليدية،من أن لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين،هي الشكل والمضمون،كما أكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله.

لتتناول على هذا الأساس المبادئ التي تطرحها النظرية الأدبية والتاريخ الأدبي عامة،والتي لم يول لها الاهتمام من قبل،ومنها(١٤):

- العلاقة الموجودة بين اللغة الانفعالية واللغة الشعرية.
- التركيب الصوتي للشعر.
- الوزن والقاعدة الوزنية والإيقاع في الشعر وفي النثر.
- منهجية الدراسات الأدبية.
- كيف تتداخل الضرورات المفروضة على الأثر الأدبي من طرف الواقع،بتلك المفروضة من طرف بنية الأثر الخاصة.
- بنية الخرافة العجيبة.
- تصنيف الأشكال الحكائية.

إلى غير ذلك من المواضيع البانية لرؤية الشكلانيين الروس القائمة على التحليل الوصفي الداخلي للأدب، وهي من المرجعيات التي ستضيء لنا كيفية الانتقال من النظام اللغوي إلى النظام الأدبي (١٥)، مع بزوغ فجر اللسانيات البنيوية.

٢-٣- اللسانيات البنيوية

وتتجلى هذه اللسانيات البنيوية في الفضاءات المعرفية واللسانية التي سمحت للدرس اللغوي بأن ينفتح على ميادين أخرى ومنها الدرس الأدبي ،وبخاصة في الحلقتين اللسانيتين حلقة براغ، وحلقة كوبنهاجن اللتان عملتا على فتح أقفال الدرس اللغوي على دروس لم يكن ليرتادها دون هذا الانفتاح :

٢-٣-١- حلقة براغ

وهي الحلقة التي حملت على عاتقها ميراث اللسانيات الوصفية السوسورية، فقامت بشرحه، والتعقيب عليه، والإضافة له،مبرزة دور البنية داخل النظام اللغوي، وتركيز على الوظيفة التواصلية للغة،وأسبقية الدراسة الآنية على التاريخية (١٦)، ومن أشهر مؤسسيها "رومان ياكبسون" الذي يعد الجسر الرابط بين طروحات الشكلانيين الروس و طروحات حلقة براغ.

فأعمال ياكبسون تشهد له برسوخ قدمه في الدرس اللساني والأدبي على حد سواء،حيث كانت دراساته من داخل الشكلانية تتنبأ ببنيوية مبكرة (١٧):

- فهو قد أعاد نمذجة الدورة التواصلية اللسانية لتصبح عنده ست عناصر تقابلها ست وظائف تواصلية،بدل ثلاث عناصر التي اقترحها دوسوسور.
- تركيزه على الوظيفة الشعرية للرسالة/النص،والتي سنحقق بها أدبية الأدب،وشعريته.
- تعقيبه على المحور النظمي،والمحور



الاستبدالي المقترحان من قبل دوسوسور، بأن جعلهما محور التأليف وفيه تنتظم الدوال الأدبية،ومحور للاختيار وفيه تكون حرية اختيار المدلولات الأدبية،كما استفادة منهما في فهم كل من الكناية والاستعارة،داخل الأعمال الأدبية (شعراً ونثراً).

وبهذا تفادى ياكبسون القصور المنهجي والتحليلي الذي وقع فيه الشكلانيين الروس (١٨)، في تطبيقهم الصارم لأدبية الأدب،التي هي مظهر من مظاهر الأدب الإستراتيجية،دون أن تعزله عن خارجه.

٢-٣-٢- حلقة كوبنهاجن

تعد حلقة كوبنهاجن من بين الحلقات اللسانية التي دفعت بالدرس اللغوي إلى الأمام بدءاً بمؤسسها "بروندال" الذي أراد أن يكشف عن المبادئ المنطقية للغة، وصولاً إلى مؤسسها الثاني " يلمسلاف " التي عرفت معه فتوحات معرفية جديدة،وهذا بعلميته الصامة، ومنهجيته المحكمة،ومصطلحاته التي نحتها نحتاً مقابل مصطلحات حلقة براغ (١٩).

يرى يلمسلاف أن نظريته اللسانية المحايثة،هي امتداد طبيعي لنظرية دوسوسور(٢٠)، لهذا جاراه في كل مبادئه بالتفكير والتدبير العلميين :

- فهو يرى بأن اللغة شكل وليست جوهر (مادة).
- وأن موضوع اللسانيات هي اللغة المدروسة في ذاتها ولأجل ذاتها.
- وأن اللغة نظام،والكلام هو العملية المجسدة له.
- استبداله لمحور النظمي،والمحور الاستبدالي،بمحورين مقابلين،وهما محور والذي تتعالق فيه الوحدات اللغوية،ومحور أو أو،والذي يكونة للمستعمل الخيرة من أمره في استخدام أيها شاء.
- استبداله لمفصلي الدليل اللغوي (العلامة اللسانية)، وهما الدال والمدلول،بمصطلحين آخرين يعدان ركيزة لسانياته وسيميائياته من بعد،وهما الشكل بالنسبة للدال،والمضمون بالنسبة للمدلول،لتنتج فيما بينهما أربع علاقات (٢١):

١- مادة المضمون.

٢- شكل المضمون.

٣- شكل التعبير.

٤- مادة التعبير.

وبمفهومه لمستوى شكل المضمون الذي سيضع النص في قلب العملية اللسانية المحايثة (٢٢)، ليصبح النص موضوع اللسانيات الجديد،حاملاً لقطبيها السيميائيات وهما الشكل (التعيين)، والمضمون (التضمين)، لينقلنا بهذا من لسانيات الجملة ونحوها، إلى لسانيات النص والخطاب ونحوه،منهجاً ومنهجية،وبخاصة مع الدراسات السيميائية السردية مع غريماس،رولان بارث،اللسانيات التلفظية مع بنفينست ومن جاء بعده في تحليل الخطاب،والشعرية مع

جينيت،والأسلوبية مع ريفاتير،وعلم النص مع فان ديك.

٢-٤- اللسانيات الامريكية

سنخصصها لوريثها الشرعي " نعوم تشومسكي "،وريث عقلانية سابير، وتوزيعية بلومفيلد، وتحويلية هاريس في دراستهم للغة التي جعلوا منها ذات وظيفة لاغريزية، وثقافية وإنثوبولوجية بامتياز(٢٣).

ليطالعنا تشومسكي بنظريته التوليدية التحويلية، متجاوزا بذلك طروحات أستاذه هاريس التحويلية النافية للمعنى والدلالة، كما راجع المبادئ اللسانية التي جاء بها دوسوسور،وعلى وجه التحديد تعريفه للغة التي أصبحت عبارة عن " مجموعة متناهية أو غير متناهية من الجمل،كل جملة طولها محدود، وتتألف من مجموعة متناهية من العناصر"(٢٤).

كما استفاد من دراسات ياكبسون لما انتقل إلى أمريكا،بعمله على بناء جهاز مفاهيمي ومصطلحي جديد يعتمد لحد الآن، ومن بين مبادئه اللسانية الأساسية نجد (٢٥):

- مصطلح التوليد،والذي يرتبط بإبداعية اللغة،أي تلك القدرة التي يمتلكها كل إنسان لتكوين وفهم عدد لامتناه من الجمل التي لم يكن قد استعملها من ذي قبل.

- مصطلح التحويل،يتمظهر في تحويل البنية العميقة إلى بنى سطحية.

وهذان المصطلحان الأخيران سيستفيد منهما "غريماس" في تحليلاته السيميائية،بعد أن ينقلهما من نحو الجملة إلى نحو النص،وسارت عليهما مدرسة باريس من بعده.

- مصطلحا الكفاءة والأداء،حيث أن الكفاءة هي معرفة الفرد بقواعد لغته،القابعة في عقله الباطن، أما الأداء فهو ذلك الاستعمال الفعلي للغة في المواقف الحقيقية.

وهذان المصطلحان يرتبطان مرجعياً بمصطلحي اللغة والكلام عند دوسوسو،فمصطلح الكفاءة يقابل اللغة، ومصطلح الأداء يقابل الكلام، إلا أن لسانيات تشومسكي لم تتجاوز على الرغم من أهميتها عتبات الجملة،ليتوسع في استعمالهما في السيميائيات عامة واللسانيات الأدبية على وجه الخصوص،حيث ستستفيد منهما السيميائيات السردية،ولسانيات النص،وتحليل الخطاب،وقد استثمرهما خير استثمار كل من "جونثان كيلر"(٢٦) في دراسات حول علاقة اللسانيات بالنص، و"روبرت شولز"(٢٧) في دراساته البنيوية والسيميائية.

فالملاحظ من كل هذا أن اللسانيات الأدبية متشعبة المرجعيات، فهي لم تأت من فراغ، ولم تكن نبتة في خلاء، بل تأسست على أرضية معرفية، استقت منها منهجها،وآلياتها في التحليل، باستنطاقها الجمل لتعبرها إلى ما هو أعلى منها وهي النصوص، لهذا سنحاول فهم كيفية الانتقال من خلال فهمنا لمنهجها ومنهجيتها.

٣- في منهج اللسانيات الأدبية ومنهجيتها

قصد فهم منهج اللسانيات الأدبية ومنهجيتها، لا بد من الاستعانة بمسألتين مهمت ين هي تحديدنا لمفهوم اللسانيات الأدبية، وكذلك العلاقة التي تربطهما، لنقف بذلك على تلك النقلة من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص والأدب عامة:

٣-١- كيفية الانتقال من لسانيات الجملة إلى لسانيات الأدب/النص

وبرجوعنا إلى تحديد اللسانيات الأدبية، والتي وجدناها تستند في نشأتها وتطورها على اللسانيات الوصفية، والبنيوية من بعدها، كدراسة علمية منهجية للغة الأدبية،جاعلة من نفسها نظاماً متجاوزاً حدود الجملة، ليتعتب تخوم النصوص والخطابات، لهذا تنبأ بارث كما تنبأ سلفه من قبل دوسوسر بالسيميائيات، بقرب ظهور منهج لساني وصفي يتخطى لسانيات الجملة إلى شيء أعلى وهو النص أو الخطاب،من حيث هو مجموع من الجمل (٢٨) تنتظم فيما بينها، وهذا الخطاب مثله مثل الجملة له وحداته، وقواعده، ونحوه، ليصبح النص/الخطاب لا الجملة موضوعاً للسانيات أخرى،لسانيات للنص و للخطاب لم تتطور بعد،إلا أن المشتغلين على اللسانيات عامة واعين بها (٢٩) أمثال هاريس، بنفينست، والشكلانيين الروس،بخاصة ما قدمه "فلاديمير بروب" في دراسته للخرافة العجيبة، ومساهمة البنيويين، وعلى رأسهم "كلود ليفي شتراوس" في بنيويته الأثروبولوجية، إلا أن باختين كان السباق في تجاوزه لطروحات لسانيات الجملة، ليبحث عن لسانيات متعالية عابرة لهذه اللسانيات الوصفية إلى النص، لأن النص تتنازعه علوم كثيرة، ليس حكراً على اللساني أو الفيلولوجي أو الأدبي (٣٠)، بل كل أولئك فيه متحاورون، وبهذا فقط نخرج شيئاً فشيئاً من نحو الجمل إلى نحو النصوص (٣١)، فالنص وإن كان عند البعض جملة طويلة، أو مجموع من الجمل، إلا أنه كل وليس تجميعاً لعناصر مستقلة،ينشرط في ذلك بمبدأي التماسك والانسجام.

وبهذا فقط يمكن للسانيات أن تعرف موضوعاً جديداً، وهو الأدب عامة،والنص /الخطاب على وجه الدقة،كونه نظام جمالي/شعري، فلا تتمثل كينونته في اللغة فحسب،ولكن في نظامه، الذي يسمح لنا بهذا الانتقال الداعي لفتح أقفال النصوص من خلال تحليل بناها الداخلية،ثم تركيبها تركيباً فاهماً لمبناها ومعناها.

٣-٢- انتقال مبادئ اللسانيات إلى الأدب

لقد عرفت اللسانيات الوصفية، والبنيوية منها في نهاية خمسينيات وامتداد ستينيات القرن الماضي، نقلة نوعية على مستوى منهجها ومنهجيتها التحليلية على حد سواء، وهذا بارتيادها مجالات بحثية لا لغوية، ومنها الأدب، لتطالعنا اللسانيات الأدبية،



متمظهرة في البنيوية الأدبية التي قامت على صرح البنيوية اللغوية (٣٢) مستعيرة جهازها المفاهيمي، وقائمتها المصطلحية، مكيفة إياها مع مقتضيات النص الأدبي،ذي الخصوصية الجمالية والشعرية، ليتحقق بذلك المشروع الفكري الذي حمله كل من الشكلانيين الروس، وباختين، وبروب،وياكبسون، وشتراوس من بعد،لأن الدراسات اللسانية الأوروبية لم تعرف جهود بروب في الدراسات التحليلية للحكايات الشعبية الروسية (٣٣) المساهمة في هذا الانتقال، إلا بعد ترجمات تودروف لهذا الإرث المعرفي،ولكن منطلقهم في البحث اللساني الأدبي كان مع الأنثروبولوجيا البنيوية لشتراوس (٣٤)، الذي قام بدراسة وصفية لنصوص أسطورية، وفهم أشكالها، وتركيبتها الداخلية.

لهذا سنلقي نظرة على هذا الانتقال من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص، وذلك في نقاط مركزية تشي بهذا التحول على مستوى المبادئ والإجراء :

- اللغة نظام من العلامات اللسانية،ستنتقل ليتحول الأدب إلى نظام من العلامات/البنيات اللغوية الجمالية المنزاحة.

- موضوع اللسانيات عامة هي اللغة،ليتحول موضوعها إلى الأدب، وبدقة إلى النص الأدبي، كونه لغة تنزاح عن اللغة العادية الطبيعية.

- اللغة شكل وليست مادة (جو هر)، وهي قابلة للوصف،كذلك الأدب مادته اللغة، فهو شكل وليس مادة، فهو قابل أيضاً للوصف بتحليل ثم تركيب شكل مضمونه.

- اللغة تدرس في ذاتها ومن أجل ذاتها، ليصبح الأدب يدرس في ذاته ومن أجل ذاته، مع مراعاة مقتضيات انفتاحه على تعدد القراءة والتأويل.

- اللغة عبارة عن علامة لسانية،أي دليل لغوي متمفصل على نفسه لدال ومدلول، ليصبح الأدب كذلك علامة لسانية أدبية، أي دليل أدبي،يتمفصل على نفسه لدال أدبي، ومدلول أدبي.

- من خصائص الدليل اللغوي، الاعتباطية، والخطية، كذلك ستنتقل هذه الخصائص للأدب ليصبح ذا خاصية اعتباطية إلا أنه يفارق الخطية إلى الانزياح عنها.

- مستويات اللغة الطبيعية هي (المستوى الصوتي،والمعجمي،والتركيب ي،والدلالي، والتداولي..)، ستنسحب هذه المستويات على الأدب مع مراعاة الوظيفة الجمالية فيه، فمستوياته هي (المستوى الصوتي، والمعجمي، والتركيب بي،والدلالي،والتداولي...).

- تعتمد اللغة في توصيلها للمعنى على دورة تواصلية تعتمد عناصر مركزية هي (المرسل، الرسالة، المرسل إليه)، لتتحول هذه الدور إلى دورة تواصلية أطرافها الأساسية هي (الكاتب،النص،القارئ)، دون نسيان



العناصر المساعدة لاستكمال الدورة.

- للغة وظائف مركزية وهي الوظيفة الاجتماعية والتواصلية أساساً،ثم ما أضافه ياكبسون لها، لتنسحب هذه الوظائف أيضاً على الأدب، مع التركيز على الوظيفة الشعرية والجمالية التي تبرزها الرسالة أي النص،وهي مدار البحث الشعري والأسلوبي.

خاتمة

بعد طول تأمل في هذا المسلك البحثي، آن لنا أن نمر بسلام إلى فضاءات الأدب كموضوع أصيل للدرس اللساني، والذي حاولنا من خلال هذا البحث أن نعالج مصطلح اللسانيات الأدبية كوجهة نظر في التحليل، وهذا بمعرفة حدودها، ومحدداتها، كاشفين عن مرجعياتها المعرفية المتداخلة المجالات، وعلى الرغم من صعوبة المسلك الذي رمناه، إلا أننا كشفنا عن العلاقة الرابطة بين الأدب كموضوع،واللسانيات كمنهج للمقاربة.

غير أن اللسانيات الأدبية تعرف الآن تطوراً ملحوظاً، وهذا بفضل تطور مجالات البحث من سيميائيات وتحليل الخطاب، إلى التداوليات الأدبية، وخير دليل الكتاب المدبر والمتدبر للسانيات الأدبية للباحثة "فرونسواز أرغو دوتارد الموسوم بـ(اللسانيات الأدبية) الذي استفدنا منه كثيراً،كما استفادت هي من الفتوحات المعرفية للدراسات اللسانية والنقدية على حد سواء باحثة فيه عن التواصل الأدبي، وآليات التحليلية للنصوص الأدبية من منطلقات لسانية،كل هذا خدمة للأدب ذلك الفضاء المفتوح على الفهم والتفاهم.

هوامش البحث

١- Joseph Ghazi,pour comprendre la linguistique .ed. puma.paris.1985 .p.19

- Osward Ducrot.Jean Marie Schaffer.nouvaux dictionnaire de Encyclopédique des sciences du langage .ed. du senie.pp. 34-41.

٢- سعيد علوش،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، وشوسبيرس، الدار البيضاء، ط١، سنة١٩٨٥، ص٣١.

٣- محمد برادة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، ط١، سنة ٢٠٠٣،الرباط، المملكة المغربية، ص ٥-١٥.

٤- تزفيتان تدوروف، اللغة والأدب، في كتاب اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة وإختيار،سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط١،سنة ١٩٩٣، الدار البيضاء، المغرب، ص ٤١-٤٢.

٥- جان لوي كاباس، النقد والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، دار الفكر، ط١، سنة ١٩٨٢، دمشق، سورة، ص ٨٦-٨٧.

أيضا :

- إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص،



المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، سنة ١٩٩٧،عمان،الأردن،ص ٨٦-٩٣،و ص٩٤-١٠٩.

٦- تزفيتان تدوروف، اللغة والأدب، في كتاب اللغة والخطاب الأدبي،ترجمة وإختيار،سعيد الغانمي،ص ٤٢.

7- J. P. Bronckart.théories du langage.une introduction critique.ed. mardaga.Bruxelles.1977.p.115.

٨- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة،العدد ٢٣٢، لشهر أفريل ١٩٩٨، الصادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ص ٢٢٠-٢٢٤.

9- F. De Saussure.cours de linguistique générale.ed. ENAG. Alger. 1994.

- Fançoise Gadet.saussure.une science de la langue.ed. puf.paris. 1987.

١٠- F. De Saussure.cours de linguistique générale .pp. 107-٢٩٦.

ينظر أيضا :

Fançoise Gadet.saussure.une science de la langue.ed. puf.paris. 1987. pp. 29-69.

١١- F. De Saussure.cours de linguistique générale.pp. 110-111.

ينظر أيضا :

أن إينو، تاريخ السيميائية، ترجمة :رشيد بن مالك، مراجعة :عبد القادر بوزيدة، عبد الحميد بورايو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، و دار الآفاق، ط١، سنة ٢٠٠٤، الجزائر،ص ١٦-٦٠.

*- الشكلانيين الروس، هي جماعة من الباحثين، تشكلت عن جماعتين، حلقة موسكو اللغوية، وجماعة أبوياز للدراسات الشعرية، وكانت تنشط بين سنوات ١٩١٥ إلى ١٩٣٠.

١٢- تزيفيتان تدوروف، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، ط١، سنة ١٩٨٢،المغرب،ص ٩-١٠.

١٣- المرجع نفسه، ص ٣٠، وما بعدها.

ينظر أيضا:

جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ص ٩٠-٩١.

١٤- تزيفيتان تدوروف، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ص١٠-١٦.

١٥- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص١٨٤-١٨٩.

*- حلقة براغ، هي حلقة دراسية تشكلت في تشيكسلوفاكيا سنة ١٩٢٦،ضمت مجموعة من اللسانيين من مختلف البلدان الأوربية، ساهمت في تطوير اللسانيات والدراسات الأدبية،وقد بسطتها في أطروحاتها المنبثقة عن مؤتمر لاهاي ١٩٢٨.

16- Josef Ghazi.pour comprendre la linguistique.pp. 184-185.



ينظر أيضا :

أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية،ط١، سنة٢٠٠٢، الجزائر ص ١٣٦-١٥٥.

١٧- ينظر أعمال رومان ياكبسون،المهمة منها :

R. Jakobson. Essais de linguistique générale. ed. de minuit. paris. 1963, p. 102 et pp. 209-250.

- Huit question de peotique. ed. point. paris. pp. 16.17.

١٨- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشروق، ط١، سنة ١٩٩٨، بيروت، لبنان، ص٨٤-٨٥.

x- حلقة كوبنهاجن، هي حلقة لسانية أسسها بروندال، و طورها يامسلاف، الذي ركز على علمية اللسانيات ومحايثتها،مركزة على شكلية اللغة، مقدما معجما مصطلحيا مقابلا للمعجم المصطلحي لحلقة براغ، وهذا بفضل صرامة عقله الرياضي،الذي سيستفاد من نظريته في المجالات السيميائية والسردية.

19- Georges Mounin. la linguistique du xx siecle. ed. puf. paris. 1972, pp. 126-136.

ينظر أيضا :

- ميشال زكريا،الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، سنة ١٩٨٠، بيروت، لبنان،ص ١٨٩-١٩١ و ٢٤٨-٢٤٩.

٢٠- Josef Ghazi. pour comprendre la linguistique. pp. 195-197.

ينظر أيضا :

أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ص١٦٥-١٦٦.

آن إينو،تاريخ السيميائية،ترجمة:رشيد بن مالك، ص٦٢-٨٢.

٢١- المرجع نفسه.

٢٢- أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ص١٦٦.

٢٣- Georges Mounin. la linguistique du xx siecle. ed. puf. paris. 1972, pp. 86 et 111. pp185 et 268.

أيضا : ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث)، المبادئ والأعلام، ص٢٦٠.

٢٤- Noam Chomsky. syntatic structures. the Hague. mouton. 1957. p51.

٢٥- Josef Ghazi. pour comprendre la linguistique. pp. 214-215.

أيضا : أحمد مومن،اللسانيات،النشأة والتطور،ص٢٠٢-٢٣٥.

٢٦- J. Culler. structuralist peotics (London. Routhedge a kegan paul. 1975.

٢٧- R. Scholes. structuratism and sémiotics. new Haven. yale. univer-sity. 1974.

- sémiotics and interpretation. yale



..university.1982

28- R.Barthes.introduction a l'analyse struc-
-turale des récits.in l'aven
ture sémiologique.ed.du.seuil.paris.1985.pp.1
.67-171

٢٩- المرجع نفسه.

٣٠- Jean-Michel Adem.Eléments de linguis-
tique textuelle(théorie et
Pratique de l'analyse textuelle).ed.
.madaga.paris.1990.pp.7-14

٣١- D.Maingueneau.initiation aux méthodes
.de l'analyse du discours
.ed.Hachatte.paris .1976.pp.151 et 177

- كما يمكن أن يراجع في هذا الكتاب التحديدات المصطلحية الدقيقة للفروقات المنهجية بين النص والخطاب في الاستعمالات اللسانية،ص١١-١٥.

ينظر أيضا :

فان ديك،علم النص(مدخل متداخل الإختصاصات)، ترجمة وتعليق، سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط١، سنة ٢٠٠١، القاهرة، مصر،ص١٧-٢٣.

٣٢- عبد العزيز حمودة،المرايا المحدبة،ص ٢٢٧-٢٣٩.

٣٣- Vladimir Propp.morphologie du
.conte.ed.du.seuil.paris.1970

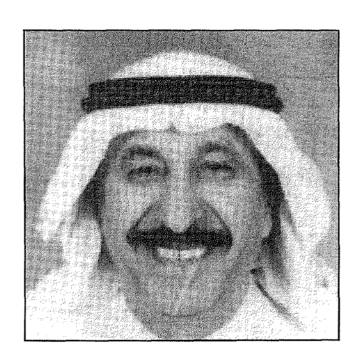
٣٤- كلود ليفي شتراوس، الأنثروبولوجيا البنائية، ت:حسين قبيسي، المركز الثقافي العربي، ط١، سنة١٩٩٥ ، الدار البيضاء،المغرب.





د.خالد الشايجي..
هموم شاعر يعزف لحناً عربياً

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)



د.خالد الشايجي

استطاع الشاعر د.خالد الشايجي خلال ديوانين شعريين: حديث العروبة ٢٠٠٣، وهموم شاعر ٢٠٠٨، أن يترك بصمة مميزة له في المشهد الشعري الكويتي، ولا سيما أن الشاعر يبدو مشغولا بالهموم الوطنية والقومية انشغالا لا حدود له، ويتبدى ذلك من عناوين دواوينه الشعرية وقصائده التي كان لها حصة الأسد في هذا الغرض الشعري، والذي يؤكد في المحصلة الأخيرة على عمق ارتباطه بقضايا شعبه وأمته ارتباطا مصيريا

كما يتبدّى هذا الشعور الوطني والقومي الأصيل من خلال إهداء المجموعتين الشعريتين ' إلى عروبتنا الثكلى مع خالص العزاء'/ حديث العروبة ، و ' إلى الوطن.. كل الوطن '/ هموم شاعر.

ولكن هذا لا يعني أن الشاعر لا يتناول ألوان الشعر الأخرى، ولا تشغل باله وفكره إلا هموم الوطن والأمة، بل على العكس من ذلك فشاعرنا إنسان طافح بالمشاعر والأحاسيس الرقيقة، ولهذا فمن الطبيعي أن يجد الدارس لشعره وأدبه قصائد في الغزل والحب والتأمل الإنساني، والشعر الانتقادي، والأناشيد الشعرية ذات الإيقاعات الغنائية الرشيقة ، والمقطعات الشعرية الصغيرة..

والشاعر الشايجي مشغوف بالقصيدة التقليدية/ العمودية ذات البحر الواحد، والقافية الواحدة، لذلك لن تجد لديه قصيدة مبنية على طريقة شعر التفعيلة، أو الشعر الحر القائم على وحدة المقطع الشعري، لا وحدة البيت، والذي ينوع ويلون في القافية من حين لآخر تبعا للحالة الشعرية والانفعالية.

وسوف نحاول في هذه الدراسة أن نقدم مقاربة نقدية لكل ألوان الطيف الشعري كما يتجلى في قصائد الشايجي، ونرسم صورة متكاملة لعالمه الشعري، والقضايا التي تؤرقه وتشغل باله.

• الاتجاه الوطني والقومي العربي

يكاد هذا اللون من الشعر يطغى على أعمال الشاعر الشايجي، ويكون القاسم المشترك لمعظم قصائده، إنه مهموم حقا بآلام وطنه وأمته، حزين لانكساراتها وتمزقها وضعفها وهوانها على الناس، لذلك تراه يصرخ ملء حنجرته ، داعيا إلى الصحوة والنهوض بالأمة ، التي توشك أن تتداعى أركانها وقواعدها،وتسقط فلا تستطيع النهوض بعد ذلك، ولهذا تراه يشحذ الهمم، ويشد العزائم ؛ تارة يقرع ويتوعد المتخاذلين بالويل والثبور، وتارة يرق ويحن، فينصح ويرشد إلى الطريق الحق، آملا في الاستجابة وإنقاذ الأمة مما دهاها وأصابها.

وهذا كله إن دل على شيء ، فإنما يدل على وطنية شاعرنا وعروبته المتجذرة في روحه ووجدانه، السارية مع دمه وعروقه ونبضه ، الذي يلهج بحب الوطن وعشقه عشقا لا حدود له.

ونقرأ في قصيدة ' هموم شاعر ' والتي تحمل عنوان الديوان، فنرى أن هموم الأمة هي التي حرمت شاعرنا لذيذ المنام، فتلظى قلبه بنار خطوب جسام



الشاعر الشايجي مشغوف بالقصيدة التقليدية/ العمودية ذات البحر الواحد، والقافية الواحدة، لذلك لن تجد لديه قصيدة مبنية على طريقة شعر التفعيلة، أو الشعر الحر القائم على وحدة المقطع الشعري، لا وحدة البيت، والذي ينوع ويلون في القافية من حين لآخر تبعا للحالة الشعرية والانفعالية.

لا ترحم ولا تهادن:

في هزيـع من بقيـة ليل

آهة شقت شـغاف الظـلام

آهة من شـــاعر يتلظّى

قلبه من علة الهم دامـــي

أترى شوقا بكى أم ضراما

شبّ فيه من خطوب جسام ص١٤

ولعلنا نتساءل عن الأسباب التي أدت بشاعرنا إلى هذه الحالة من الوجد والحزن، فنرى أن آلام الأمة والوطن، وقواه التي تفرقت وتبعثرت هي وراء ذلك كله:

بُعثـرت أيامنـا وقوانـا

بيـدِ أفّاقـة وانهزامـــي

كم من الأوطان باع حماها

بيعـةَ النخّاسِ حرّ الذمـامِ

كل ذا من غيرة تتهــاوى

كل يوم في حضيض الرغامِ

وغدت أحلامنا في سبات

فتولتهـا عُتــاة العُـرامِ

بين أوطـان لنا تتنــادى

ونفوسٍ وانياتٍ سِـــقامِ

كل شيء مات فيهم وولّى

ماعدا ذلا بهم متنامي ص١٧

وإذا كنا نتحدث عن الهموم والخطوب التي تعيشها الأمـة، فليس هناك خطب أكبر وأشد فداحة مما دهى الكويت في الثاني من أغسطس عام ١٩٩٠، وهاهو شاعرنا الشايجي، عاشق الوطن حتى الثمالة، يشدو في المؤتمر الشعبي الذي عقد في ' جدة ' قصيدته ' وطني الحبيب '، ليؤكد مع أبناء وطنه جميعا أن كل شيء يمكن أن يفنى ويزول ما عدا حبهم الكبير للكويت:

يفنى الزمان وحبنا لك ما فنى

ومن الهوى ما ليس يدركه الفنا

ليست فحسب قلوبنا لك موطن

فلقد غدت أرواحنا لك موطنـا

فالقلب يفنى بالممات وينتهي

والروح تبقى بعد ذلك أزمنـا

ص ٢١

ثم ينتقل شاعرنا مؤكدا على التفاف الأمة حول قيادة آل الصباح الكرام، وأن هذا هو العهد والوعد الثابت والأكيد:

لا نرتضي غير الصباح قيادة

أبد الزمان وإن ذلك عهدنـــا

وكويتنا كصدورنا لقلوبنـــا

لا نرتضي عنها بديلا مسـكنا

في تربه خطوات آبائي الأُلى

في بحره النهام أشـجاه الغنى

والبحر هذا عيشنا ومعاشنـا

أقدارنا كُتبت هنا ومصيرنـــا

هموم شاعر/ ص٢٢

كما نقرأ في قصيدة ' حديث العروبة '، والتي تحمل عنوان الديوان الأول هموم كل إنسان عربي حر وأصيل، اكتوى بنار خيانة الوطن، والتنكر لترابه وأرضه، بل وبيعه في سوق النخاسة على رؤوس الأشهاد، والقصيدة حوارية بين الشاعر والعروبة، ذات شجون وآلام إلى ما لانهاية لها.

كما نقرأ في قصيدة ' حديث العروبة '، والتي تحمل عنوان الديوان الأول هموم كل إنسان عربي حر وأصيل، اكتوى بنار خيانة الوطن، والتنكر لترابه وأرضه، بل وبيعه في سوق النخاسة على رؤوس الأشهاد، والقصيدة حوارية بين الشاعر والعروبة، ذات شجون وآلام إلى ما لانهاية لها:

سألت عروبتي عنكم وعني

فأنت ثم قالت: دعك مني

دعوني قد سئمت بكم وجودي

فمن ذا منكمو من لم يخني

لقد باتت ثيابي لبس عار

نسجتم عارها من كل فن

حفظت كرامتي رغم الرزايا

وفي سوق النخاسة باعني ابني

لقد كنت الشريدة بين قومي

وقد كنت القتيلة قبل حيني

حديث العروبة/ ص ١٤٨

ولم تكن قضية فلسطين العربية بعيدة عن الشاعر الشايجي، بل كانت تؤرقه وتقض مضجعه بهمومها ومآسيها، والمؤامرات التي تحاك ضدها، حتى في وضح النهار. يقول شاعرنا:

' بعد توقيع السلام المزعوم بين الفلسطينيين والإسرائيليين سمعت أغنية محمد عبد الوهاب ' فلسطين ' فأثارت فيّ هذه الأبيات:

أخي جاوز الخائنون المدى

وباعوا العروبة والمسجدا

فلسطين ضحّى بها الأدعياء

لأمر حقير لشر العدا

لأمر تراءى كحلم الخذول

يرى في وجوه اليهود الندى

فغُضُّ العظام لمن هُشمت

وذاك الشهيد لم استُشهدا

وتلك السجون بمن مُلئت

وحرُّ الجَنان لمن قيّدا

ديوان حديث العروبة ص٢٢٤

وينحو الشاعر منحى السخرية والتهكم في العديد من قصائده القومية، حين يرى الحقائق تزيف ؛ فيصير الحق باطلا والباطل حقا، ويغدو العدو صديقا حميما، نتسابق ونتهافت للتعزية بموته، كما في قصيدة ' تأبين رابين '، والحال كذلك في قصيدة ' بيريز ' ؛ فبعد تفجير أحد الفلسطينيين حافلات عسكرية في منطقة صفد، وقتل عدد من الجنود الإسرائيليين، قام عدد من القيادات العربية بالاعتذار لبيريز، وتعزيته بالقتلى، والاحتجاج على هذا العمل لأنه يعرقل عملية السلام.

يقول الشاعر مخاطبا بيريز بمنتهى السخرية المريرة:

بيريز.. أخّرت العزاء فلم أجد وقتا ملائم

قد كنت في وقت الصيام،

وذكركم في الصوم آثم

وخشيت ذكرك يومها

فيضيع مني أجر صائم

أخلفت ركب العرب في

عز المذلة وهو باسم

فاعذر فأنت المانع المعطي

على الأعناق قائم

قد جئت أبدي ذلتي

في العذر فاقبلني مسالم

فالسلم أصبح حاجة

كي نستزيد من المغارم

إن العروبة نصفها الإر

هاب والباقي حمائم

ديوان حديث العروبة/ ص ١٢٧

ويحرص الشاعر الشايجي على انتهاز كل فرصة سانحة ليتوجه بقصائده إلى البلاد والعواصم العربية، باسطا حبه ومشاعره الأخوية الصادقة تجاه الأشقاء، وهكذا نجد من عناوين قصائده ' من اليمن السعيد '، ' من وحي الشام '، ' مصر '، ' ليبيا '، ' السودان '، ' لقاء المغرب ' ، ' سهرة في لبنان '...

وبمناسبة زيارة وفد الكويت إلى دمشق عام ١٩٩٢، برئاسة وزير الإعلام د. بدر اليعقوب، ينطلق الشاعر منشداً قصيدته ' من وحي الشام ':

أفي الشام الأغن تنازعيني

وثغر الشام يبسم في الزمان

ففي نغماته التاريخ غنّى

وفي نسماته ضوع الغواني

ومن يغشاه لا ينفك عشقا

ولا يسلوه بعضا من ثواني

بلاد الشام دعوة كل خير

وأهل الشام شمٌّ كالمُرانِ

ديوان هموم شاعر/ ص ٧٨

والحال كذلك في قصيدة ' مصر '، والتي ألقاها بمناسبة ذكرى الشاعر الكبير محمود سامي البارودي في دار الأوبرا في القاهرة عام ١٩٩٢:

نازعتني يا مصر في حب الوطن

لم تنسني يا مصر ذكراك المحن

وأنا الذي في الشرق عنك مبعد

لكن قلبي في رياضك مفتتن

يا مصر تسرقني إليك خواطري

من بين أهلي والأحبة في العلن

فلقد قرأتك في سطور طفولتي

> يشغل شعر الحكمة والتأمل حيزا لا بأس به في شعر خالد الشايجي، وهذا يدل على نزوعه نحو محاكاة فلسفة الحياة، التي تنطلق أصلا من عقيدة إيمانية راسخة، تعرف علة خلق الإنسان في هذه الحياة، والدور المنوط به، ليؤدي رسالته على أكمل وجه.



ولقد سمعتك في الصبا لحنا أغن

هموم شاعر/ ص ١١٠

ولا نستطيع في هذا المقام، ونحن نبسط القول في الاتجاه الوطني والقومي عند الشاعر الشايجي ، إلا أن نتوقف بإسهاب عند القصيدة الأكثر أهمية في هذا المجال، ' اللغة العربية ' والمقررة للدراسة على طلبة المرحلة الثانوية، ولا غرابة أن يبدع الشاعر في نظم هذه القصيدة، لأنه يتحدث عن اللغة التي وسعت كتاب الله تعالى، والتي صمدت عبر العصور تتحدى كل المحن والمصاعب والتحديات، التي تستهدف وجودها وتاريخها وأصالتها .

يقول الشاعر في مطلع قصيدته:

عجب الدهر من صمودي وحزمي

رغم أن الجناة أهلي وقومي

هجروني بغير جرم، ولكن

هي دعوى جهالة دون علم

ما الذي في اللغات ما ليس عندي

وهي مني ومن جذوري وجرمي

من تكونون دونما اسمي وديني

غير عجم على جهالة بهم

ص ١١٧

ثم يتابع الشاعر إشادته باللغة العربية، لغة الحسن والبيان، مؤكدا أنها لغة جاءت لتبقى، وأن الله قد حفظها في اللوح منذ الأزل:

أنا في غرة العروبة نور

و جبين بألف كَلم وكَلم

إنكم إن أضعتموني تضيعوا

و تبوءوا على اغترابي بإثمي

لغة الحسن و البيان و إني

في ثراء من البلاغة جمّ

أنا في اللوح قد حفظت و إني

سوف أبقى برغم من قاد ذمي

حين جاء القرآن أبدى بياني

و جلا في بلاغتي كل وهم

إنني آية أتيت لأبقى

و كتاب الإله حفظي و حتمي

هموم شاعر/ ص١١٨

• شعر الحكمة والتأمل في الحياة

يشغل شعر الحكمة والتأمل حيزاً لا بأس به في شعر خالد الشايجي، وهذا يدل على نزوعه نحو محاكاة فلسفة الحياة، التي تنطلق أصلا من عقيدة إيمانية راسخة، تعرف علة خلق الإنسان في هذه الحياة، والدور المنوط به، ليؤدي رسالته على أكمل وجه.

ومثال ذلك ما جاء في قصيدة ' أنا '، والتي تستعرض حياة الإنسان منذ ولادته وطفولته، ثم بلوغه مرحلة الشباب، فالرجولة ثم الشيخوخة فالموت ؛ إنها دورة الحياة التي يسعى من خلالها لتقديم رسالة حب وخير وإيمان، حتى يغادر الدنيا وهو مطمئن إلى أنه أدى دوره على أكمل وجه:

أتيت إلى الحياة بلا متاع

ولم أملك لها ورقا وحبرا

رعاني الوالدان بما استطاعا

وكانا لي بها حصنا وذخرا

وفي عهد الطفولة نلت حظا

من الأفراح والأتراح وفرا

وما كاد الشباب يزور حتى

تغافلني ببهجته وفرا

ثم يؤكد الشاعر أن الإنسان يجب أن يكون كريما في العطاء، يحاذر البخل وينأى عن البخلاء، لأن الحياة فانية، ولن يترك فيها سوى عمله وذكراه:

وللأيام دولات شـداد

نحاول حكمها حزما وصبرا

ومن يبخل بها جهدا وبذلا

فلن يأتيه ما يبغيه يسرا

سنتركها ونترك ما جمعنا

سوى ما كان من عمل وذكرى

مآل الناس والدنيا زوال

فمن يبني للخلد بها قصرا

هموم شاعر/ ص٦١

وفي قصيدة ' الزمان ' يبين الشاعر أن الزمان إذا عبس وقطب، صارت النفس البشرية نهبا للمصائب والرزايا،وحينها ما على المرء إلا أن يلوذ بالكريم، يدعوه حتى يتبدل الشر خيرا، والشقاء سعادة:

إذا عبس الزمان فكل أمر

ترى في طيه مالا يسرا

وتبقى النفس نهبا للرزايا

تكابد همها، والهم ضُرّ

وحين تضيق يفرجها كريم

لمن يدعوه في الضراء بـرّ

تلوذ به إذا ما الناس شحٌّ

وإن عبس الزمان ففيه خيرُ

هموم شاعر/ ص٨١

وضمن هذا المنحى نجد الشاعر الشايجي يعارض كبار الشعراء، وفي مقدمتهم الشاعر إيليا أبو ماضي، الذي كانت له فلسفته في الحياة، وهي فلسفة تجسد تيه الإنسان وضياعه في الحياة، ورفضه للمذهبية لأنها ـ من وجهة نظره ـ قيد يقيد الإنسان.

فيرد الشاعر الشايجي على أبي ماضي ردا قاسيا قائلا له:

رأيتك تدعو الخمر بالفضل والحجا

وتدعو لها خيرا من الملة الفضلى

ترى مذهب الإنسان محض زجاجة

تقيّده خمرا وتضبطه خلا

فبئس الذي تدعو إليه، وإنما

تعاقر فيها الوهم والوهن والذلا

فإن كان للسكير في الخمر ضابط

فإن صحاة الناس قد فقدوا العقلا

هموم شاعر/ ١٢٤

وتبلغ معارضة الشايجي لأبي ماضي ذروتها في قصيدته ' طلاسم أبي ماضي '، والتي يعارض فيها قصيدته الذائعة الصيت ' لست أدري '، ونلاحظ أن هذه القصيدة هي الأطول عند الشايجي في الديوانين، وتبلغ قرابة مئتي بيت، يقول الشاعر:

قال إيليا أبو ماضي بأشعار وطلسمْ

ليس يدري كيف دنياه أتاها وهو مرغم

أنت لو تسأل في الحكمة تبدو أنت أحكمْ

قلت ويحي كيف أبصرت طريقي ؟ لست أعلمْ

ديوان حديث العروبة / ص ٦٤

شعر الحب

لا تكتمل دائرة الشعر إلا بالحديث عن الحب والغزل، وهل هناك قلب لم تهزه



نسمات الحب والهوى، ولم يساهره طيف الحبيب، فيحرمه لذيذ المنام، وشاعرنا الشايجي عذري في غزله، رقيق في مناجاته للحبيب، وبسط آهاته وأشواقه التي تشب كالنار في الضلوع. يقول في قصيدة بعنوان ' نجوى ':

أيها البدر إذا هلّ حبيبي

فتجمّل ثم أقرئه السلاما

قل له إني أراه كل ليل

فوق أنوارك نورا يتسامى

قل له أشواقه قد أرّقتني

ولظاها شبّ في قلبي ضراما

أبعث الروح بآهاتي وشوقي

وفؤادي في دموعي يتهامى

هموم شاعر/ ص٤٥

ولعل الطبيعة الساحرة والجميلة تفتح بوابة القلب نحو الحب والعشق والشوق، وهذا ما عاشه شاعرنا وجسده في قصيدة ' سهرة في لبنان '، حيث الليالي ساحرة الأسمار، والفتنة تأسر القلوب الرهيفة بسحرها الذي لا يقاوم:

قد ضمّنا لبنان في ليلة

ساحرة الأسمار بعد الأصيل

في ليلة ضمّت بأهدابها

ناعسة الطرف وجفن كحيل

من كل أنثى غادةٌ وجهها

كالبدر تختال بقدّ أسيل

لبنان يزهو هكذا دائما

وكل ما فيه جميل أصيل

هموم شاعر/ ص٥٢

ويبلغ امتزاج الطبيعة بالغزل ذروته في قصيدة ' أدب العشاق '، فيرسم الشاعر لوحة تشكيلية، يتعانق فيها الصبح بالندى، والياسمين بالنوار، ويتمازج قطر الندى برحيق الحبيب يقول الشاعر:

أيا فرحة الأزهار بالصبح والندى

ويا منيةً يشتاقها كل عاشق

خمائلك الفيحاء في ياسمينها

ونوارها وياسها والزنابق

تعاهدها قطر الندى من المزن هاطل

كسقيا رحيق من ثناياك رائق

وهب نسيم العشق في القلب يومها

فثارت به ذكرى الحبيب المواثق

هموم شاعر/ ص ١٣٤

التناص مع التراث الشعري الإنساني

يقيم الشاعر الشايجي نوعا من التناص مع الموروث الإنساني، كما هو الحال في قصص ' كليلة ودمنة '، وما فيها من رموز وإسقاطات سياسية ؛ حيث الفيلسوف ' بيدبا ' ينصح الملك ' دبشليم '، ولكن الملوك لا يقبلون النصح من العامة، ويوشك هذا أن يكون سببا في هلاك ' بيدبا ' لولا تدخل بعض الحكماء لدى الملك.

يقول الشاعر:

أتى ' بيدبا ' ' دبشليم ' المليك

فقال: أجئت إلى نصحنا؟

ففكرك بين الرعية ساد

وعرّض حتى أساء لنا

فبعض الرعية والمرجفون

يقولون ذمّا عظيما بنا

يقولون ما من قضاء هنا



قم ابطش أو اسرق وكن آمنا

إذا العدل غاب وحزم الملوك

فما الملك أجدر أن يأمنا

هموم شاعر/ ص ٤٣

الأناشيد الشعرية

يمتاز الشاعر الشايجي بولعه في كتابة الأناشيد الشعرية، ذات الإيقاعات العروضية الخفيفة والمجزوءة، والتي تصلح للإنشاد والتلحين، وهذه الأناشيد منها ما هو موجه للكبار والشباب، ومنها ما هو مخصص للأطفال، ينشدونها في مختلف المناسبات الوطنية والاجتماعية والدينية وغير ذلك.

وهذه الأناشيد نجدها في آخر الديوان الأول ' حديث العروبة '، ومنها: نشيد يا موطني، ونشيد البحر والأجداد، ونشيد حديقتي الجميلة، ونشيد وطن الأمجاد، و من أناشيد الأطفال: صحتي، وأمي وأبي، ونشيد لغة العرب، ونشيد الله جلّ جلاله.

ونقتطف من نشيد ' يا موطني ' الأبيات التالية:

يا موطني يا موطني

يا موئلي ومسكني

يا ملجئي ومأمني

روحي فداك

أنت الكريم الأكرم

نفيسنا والقيم

والروح منا والدم

كل فداك

ص ٢٣٢

ومن أناشيد الأطفال الصغار نشيد ' لغة العرب ':

لغتي لغتي لغة العرب

لغة العلم لغة الأدب

بعث الله للإنسان

لغة العرب في القرآن

ص ٢٣٩

وختاما لا يسعنا إلا أن نقول إن الشاعر د. خالد الشايجي استطاع في هذين الديوانين الشعريين أن يكوّن لنفسه عالما شعريا جميلا يميزه عن رفاقه ومجايليه من الشعراء، ولعل الشغف بالشعر الوطني والقومي والعروبي هو العلامة الفارقة والمميزة في أدبه، وهذا يدل على حسه الوطني المرهف، وعمق انتمائه لهذا الوطن الكبير.

الشاعر في سطور

الشاعر خالد عبد اللطيف أحمد الشايجي.

* بكالوريوس إدارة أعمال/ جامعة الكويت ١٩٧٣.

* ماجستير في الإدارة التعاونية/ جامعة سندرلاند - بريطانيا

* دكتوراة في الإدارة والتخطيط/ الجامعة الأمريكية - بريطانيا

* كاتب ومذيع ومقدم للبرامج في إذاعة وتلفزيون الكويت

* أمين عام المجلس البلدي/ وكيل وزارة مساعد في بلدية الكويت من ١٩٧٣ - ١٩٨٨

* عضو مجلس إدارة شركة المشروعات السياحية من ١٩٨٠ -١٩٨٣

* مدير مشروع مكتبة البابطين المركزية للشعر العربي سابقا

* رئيس تحرير صحيفة الرأي العام من ١٩٩٢ - ١٩٩٣.

* مدير عام العديد من الجمعيات التعاونية في الكويت من ١٩٨٩ - ٢٠٠٠

* مدرس في كلية الدراسات التجارية من ١٩٩٣ - ١٩٩٦

* عضو رابطة الأدباء في الكويت.

* عضو جمعية الصحفيين الكويتية

* عضو لجنة المؤلفات الإبداعية في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب من ١٩٨٨ - ١٩٩٣.

* عضو المجلس الأعلى في وزارة الإعلام ١٩٩٢ - ١٩٩٥.

* نائب رئيس الجمعية الكويتية للدراسات والبحوث التخصصية سابقا

* مؤلفاته:

- كتاب بعنوان: الإدارة التعاونية

- كتاب بعنوان: الإدارة والتخطيط في دولة الكويت، تحت الطبع

- مؤلفات في الرواية والقصة القصيرة.

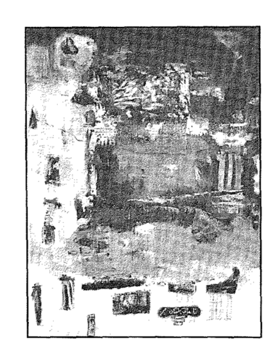
- ديوان: حديث العروبة. وديوان:هموم شاعر

- شارك الشاعر في العديد من الندوات الثقافية، والأمسيات الشعرية في الكويت والوطن العربي.

* مراجع البحث *

١ - حديث العروبة - شعر/ الكويت ٢٠٠٣.

٢ - هموم شاعر - شعر / الكويت ٢٠٠٨







آداب آسـيا

بقلم: آرثر إي. كونست
ترجمة : د. فؤاد عبدالمطلب

تتضمن آسيا ثلاثة تقاليد أدبية عظيمة، وكل واحد منها يتسم بالغنى قبل حلول العصور الحديثة كما هي حال التقاليد الأدبية الغربية. وأحد هذه التقاليد الثلاثة، التقليد الشرق أوسطي الذي يرتبط على نحوٍ وثيق بالتاريخ، والجغرافية، والدين بالنسبة إلى الأوربي، بدءاً بملحمة جلجامشَ واستمراراً إلى أن يصبح رستام بطل الشاهناماه روسلان عند بوشكين. إن الوريث المشترك للثقافة الإغريقية – السامية هو التقليد الشرق أوسطي ويقع خارج نظرة هذه الدراسة.

إن التقليدين الثقافيين الآخرين في آسيا يتصفان بتعقيد وقِدم مماثلين. الأول هو تقليد جنوبي أسيا الذي يتمركز في وطن الهند الخلاق ويمتد عبر خليج البنغال إلى بورما، وتايلندا، ولاوس، وكمبوديا، وماليزيا، وأندونيسيا، وجنوباً إلى سيلان، وشمالاً إلى نيبال، والتيبت، وأواسط آسيا. ونشأ التقليد الثقافي الثاني في أودية شمالي الصين وامتد إلى اليابان، وكوريا، ومنغوليا، وتركستان، وفيتنام. إن استمرارية التأثيرات الدولية ومداها هي كذلك بحيث لا يستطيع أي باحث مقارن أن يحيط بكل العلاقات الأساسية ضمن تقاليد جنوبي آسيا أو شرقها قبل مقدم العصور الحديثة أو بينها وبين التقاليد الأوربية منذ القرن التاسع عشر. لذلك سيحاول هذا المقال أن يقدم مسحاً واسعاً للمشكلات المحيرة والمزايا الجيدة التي تطرح نفسها أمام المقارن الذي يبدي اهتماماً بالآداب في جنوبي آسيا أو شرقها.

إن بعض الأسئلة التي تظهر هي أسئلة مألوفة لطالب الأدب المقارن: تلك التي

قد لا يكون المرء مخطئاً فيما لو نظر إلى شبه القارة الهندية بوصفها مشابهة لشبه القارة الأوروبية في تطورها وتنوعها اللغوي. إن لغات الشمال الحديثة العظيمة، الأوردو - الهندية، البنغالية، المراثاوية، والكوجوارتية، والأورية، تعود في تطورها الأدبي إلى العصور الوسطى، عندما استرعى انضمام الغزو الأجنبي والإحياء الديني الانتباه إلى إمكانياتها التعبيرية.

تتعلق بالتأثير، والاستقبال، والوسطاء، والترجمة، والصلة التاريخية. وتقدم أسئلة أخرى نفسها بوصفها إضافات لضرورة مقارنة تقاليد أدبية مستقلة، ومسائل تتعلق بالحقيقة العامة لمفاهيمنا الأوربية - الشرقية عن الشكل، والهدف، وعملية نشوء الأدب نفسه.

إن المراكز الكلاسيكية للصينية والسنسكريتية في تقاليد شرقي وجنوبي آسيا (على التوالي) تقدم وحدة وترابطاً لقصة التبادل الدولي في آسيا. فحتى اللاتينية والإغريقية لم تستطيعا أن تشغلا المكانة المسيطرة ذات الامتياز الملكي التي شغلتها الصينية في مجال نفوذها في الشرق الأقصى. ويعني التأثير هنا تأثير كتاب الصينية على كتاب اليابانية أو الفيتنامية، وليس العكس. وبالفعل يمكن القول إن العلاقات بين الآداب الأخرى، حتى بين الأدبين الكوري والياباني، قلما ظهرت في التاريخ. والأدب الصيني، مثل الأدب اللاتيني في أوربا عصر النهضة، هو أداة التواصل بين الناس المتعلمين. وإذا كان الأدب الصيني مركزياً في فهم كل أدب آخر في شرق آسيا، فإن ذلك يرجع جزئياً إلى أننا نعني بالأدب الصيني ٢٥٠٠ عام من التطور. إن التاريخ الأدبي الصيني مستمر بسبب الوحدة غير الاعتيادية للغة التقليدية خلال ٢٥٠٠ عام المنصرمة. إن ظهور الآداب القومية حول الصين يتميز بسعي هذه الآداب إلى الخروج عن إطار الصينية بوصفها أسلوباً للتعبير الكتابي وتطويعهم لنظام الكتابة الصيني التقليدي للحاجات المختلفة في اللغة القومية. ومن المؤكد أن الوجود المستقل للأدبين الكوري والفيتنامي إنما هو بسبب وقوفهما في وجه الأمجاد العظيمة للصينية، وهي مقامة عززت من نفسها بإعطاء شكل مكتوب للفن الشعبي الوطني. إن السيد المحترم الكوري أو الفيتنامي سوف يكتب بالصينية، وكإنسان سيقوم بالتعبير عن مشاعره فقط بلغة قومه. وقد زحفت الطرق الصينية في النظر إلى العالم باتجاه الشعر الكوري، وقد أحيا مرات عديدة الاقتراب من الأغنية الشعبية والحياة الشعبية والروح الكورية في الشكل: فكلمتي changga و sijo هما رسمياً وفعلياً كوريتان. إن تاريخ



قبل العصور الحديثة، لم يكن هناك علاقة فيما بين الأدب في جنوبي آسيا وفي شرقها أكثر من علاقتهما بالأدب الشرق أوسطي أو الأوروبي. والشيء غير الاعتيادي عن هذه الآداب الآسيوية في القرن العشرين هو على الرغم من وجود الصفات المشتركة بينها في الفترة الحديثة، فإنه تقريبا لا يوجد اتصال فيما بينها.

علاقة اليابان بالصين مختلف؛ فقد تميزت الثقافة اليابانية منذ القرن السادس بالتوق إلى تعلم ما هو جديد، ودارج، ومفيد. وعلى نحو معادل، فإن اليابان قد قاومت عبر البحر كل محاولات الغزو. كما تسعى اليابان بخطى واثقة نحو التأثيرات الصينية وامتصاصها، ويمكن على حد سواء معاملة الرجل الياباني المحترمٍ بوقار بالصينية واليابانية.

وفيما يخص التشابه العام بين قصص الحب الكورية والفيتنامية (حلم غيم التسعة، كيم فان كين) وقصص الحب الصينية، ولا شك في وجود ذلك؛ لكن يبقى السؤال الوحيد هو تحديد أية قصص حب صينية. وفيما يخص دين قصائد التانكا اليابانية القصيرة، فإن مشكلة البحث هي صعبة التحديد بصورة أكبر. وإلى أي حد نستطيع أن نعزو تذوقاً إلى تأثير منظر طبيعي، أو إلى تجلٍ ذاتي، أو إلى إيجاز، أو إلى فطنة في قراءة قصائد أسرة تانغ الحاكمة جوه - جو (تشوه - تشو) ولوشي (لو - شيه)؟ ألا تُظهر أيضاً القصائد اليابانية المدونة وجهة نظر نفسية وميل للانقسام إلى وحدات صغرى؟ فإذا كان الأمر كذلك، عندئذ يجب على الباحث المقارن أن يطرحَ سؤاله ليس بلغة هذه الصلات العامة لكن بلغة التفصيلات، والتلميحات، والصورة المميزة، وتقنيات الإنشاء.

وإذا ألقينا بناظرنا على تاريخ الأدب الياباني، فإننا لن نفاجأ بعدم كفاية المثال الصيني في تعليل حيوية التطور الياباني المزعوم. أليست البوذية الصينية هي سلف مسرحية النو اليابانية الراقية؟ ألم تجد السيدة موراسكي في سيرة الحياة والنوادر الصينية نماذجَ لعمق التفكير الإنساني الشديد في "حكاية جنجي"؟ وكيف كان لأكناري أن يجد إلهاماً من أجل حكايا "أوجيتسو" الساخرة والمؤثرة في بعض الخرافات الصينية المُعلّمة على نحوٍ لطيف؟

ومهما يكن، فإن تلقي الأدب الصيني في كوريا وفيتنام كان أفضل مما هو عليه في الصين نفسها. أما في اليابان، فيبدو أن التلقي عبر تدفقات مفاجئة حماسية تفصل بينها فترات طويلة من التمثل والصقل. ومع أن الصينيين كانوا يقدمون أحياناً الخزف الكوري أو السيف الياباني

ألن يكون من المفيد لنا، عندما نحاول فهم ما قصده الإغريق القدامى بمسرحهم أن ننظر بإمعان إلى تقاليد الأداء المسرحي الحي الذي يضم الحدث والمشهد والأغاني - كما في مسرح النو؟

كجوائز، فإن الغزو الصيني تجاه الآداب "البربرية" لم يتوقف، لذا ظلّ محمياً بجهل ضروري. وهنا مرة أخرى، الطريق في اتجاه واحد: الصين تعطي، والآخرون يتلقون ومع ذلك، فإن بعضاً من أفضل البحوث في الأدب الصيني قد جرى خارج الصين؛ وأكثر من ذلك، فإننا ندين للفطرة اليابانية الحريصة من أجل حفظها العديد من النصوص الأدبية الثمينة القديمة، خصوصاً في مجال جنس الرواية. لأن الرواية الصينية كانت في حالة ملاءَمة مشكوك فيها في الصين، إذ لم تعدّه أدباً على الإطلاق، دليل الأصالة التي لا مراء فيها للعبقرية في الرواية اليابانية هي التي سمحت للكتاب اليابانيين المهرة أن ينقذوا جماليات الرواية الصينية من دون ارتباك.

قد لا يكون المرء مخطئاً فيما لو نظر إلى شبه القارة الهندية بوصفها مشابهة لشبه القارة الأوربية في تطورها وتنوعها اللغوي. إن لغات الشمال الحديثة العظيمة، الأوردو - الهندية، البنغالية، المراثاوية*، والكوجوارتية، والأورية، تعود في تطورها الأدبي إلى العصور الوسطى، عندما استرعى انضمام الغزو الأجنبي والإحياء الديني الانتباه إلى إمكانياتها التعبيرية. وقبل ذلك، كانت السنسكريتية لغة الحقيقة في الكتب الهندوسية المقدسة، ولغة المحاكم، ولغة التعليم، كما شكلت الأسلوب الأساس للتعبير الأدبي؛ ما عدا المناطق الجنوبية. وكما في أوربا، حيث ازدهرت اللغات الألمانية تعليمياً على الرغم من وجود ثقافة لاتينية في الكنيسة؛ كذلك في الهند طورت اللغات الدرافيدية، والكاندا، والتيلوغو، ولاسيما التاميلية، أساليب وتقاليد خاصة بها، على الرغم من المقام المؤثر للثقافة الدينية السنسكريتية القادمة من الشمال.

كانت السنسكريتية لغة "تقليدية"، قديمة وصعبة التغيير وثابتة في قواعدها المتكاملة عبر مدرسة بانيني، قبل أن تتخذ الحركات الأدبية القديمة الموجودة شكلها النهائي. لكن من المفروض أنها كانت لغة حيّة بالنسبة إلى قرّاء "الفيدا" الأوائل، وربما كانت كذلك بالنسبة إلى القراءات

* لغة المرثاويّين: وهم شعب هندي يعيش في الركن الغربي وإقليم بومباي.

المبكرة للملاحم الهندية. لكن الملاحم السنسكريتية الطويلة: "المهابهاراتا" و"الـرامـايـانـا" كمـا نـعـرفـهـا هـي مجموعات مختلطة من القصة الأدبية وما قبل الأدبية، والحكمة البدائية والمثقفة، والإرشاد الأخلاقي، والمغامرة الشيّقة. ولا أحد على ما يبدو متأكد تماماً متى وكيف أُلِّفت (إن عدم وجود تواريخ بصورة بائسة مشهور في التراث الهندي). ومع ذلك فنحن متأكدون أن هذه المقتطفات الكبيرة لحكايا ضمن حكايا (فالمهابهاراتا هي الأطول بعشر مرات من الإلياذة والأوديسا مجتمعتان) تحتوي معظم المادة القصصية بالنسبة إلى جنوبي آسيا كله. وعندما كان يجب أن تكون هناك مرحلة تالية، تحول الأدب السنسكريتي إلى أشكال جديدة من الملحمة، إلى مسرح جديد، ولكن هذه وما أتى فيما بعد اكتفى بإعادة كتابة القصص القديمة. لا شيء يمكن أن يكون أبسط بالنسبة إلى المقارن من تحديد مصدر كامبان في الرامايانا وأصل "سكونتالا" لـ كاليداسا في "المهابهاراتا" لكن التدريب المنير هنا لا يتركز في ذلك الاعتراف السطحي بل في اكتشاف معنى الفروقات. فلماذا الشخصيات في قصة كانادا راما مؤنسنة إلى حد كبير؟ ولماذا يحول الشاعر الجاوي* في القرون الوسطى

هل بإمكاننا الافتراض أن الرواية يجب أن تتطور حسب الطريقة التي تطورت عليها في أوربا؟ وهل كان على فوكنر وبروست أن يظهر لنا بعد عقود، أو قرون من اختراع تقنيات التعبير عن تعقيدات العقل، أو بعد قرون (كما يقترح إيان واط في كتابه "نشوء الرواية") من إعطاء خطوات بطيئة متزايدة للرواية؟ لماذا تأتي "حكاية جنجي" في بداية التاريخ الأدبي الياباني لا في نهايته؟

معركة البهاراتا العظيمة إلى بيئته المحلية الخاصة، وبأي تأثير؟

وبمعزل عن المصدر الواضح للقصص والحالات، تبقى هناك قضية مختلطة عن نشوء تقنيات وأساليب الرواية. غائمة جداً هي الانتقالات من حقبة إلى أخرى في الأدب الهندي، ومشتت جداً وجود النصوص والوصف الصحيح للنصوص الأخرى، وقد يظل هذا الجانب الأكثر إثارة في التاريخ الأدبي لجنوبي آسيا ميداناً للتأمل المثقف، كما هي الحال في يومنا هذا. وبطرق ما، يمكن أن يُنصح المرء بأن يغفل الأسبقية التاريخية لصالح اختيار شخصيات معينة، مثل كاليداسا أو أمارو أو

* نسبة على جاوة – Java: جزيرة في أندونيسة.

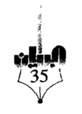
داندين، تُعاير من خلالهم أعمال أخرى بوصفها انحرافات. ومن المشكوك فيه فيما إذا سيمكن العثور على أصل المسرح المُقنّع أو مسرح الدمى؛ وينبغي ألا تمنعنا هذه الحقيقة المحزنة من إظهار الصلات المختلفة لمسرح الرقص في أجزاء من جنوبي آسيا.

وثمة علاقات بارزة بين الآداب المتنوعة في جنوبي آسيا، وأصل قصص "إيانو" التيلندية من مجموعة قصص بتنجي الملاوية - الأندونيسية، مثلاً، أو عمل الشعراء الذين يستخدمون لغتين والمترجمين في جنوبي الهند. والحقيقة إن البوذية في جنوبي آسيا مرتبطة بالبالية*، وليس السنسكريتية، هي أحد أسباب هذا التبادل الأكبر. إن الوصول الأخير إلى شعوب معينة لهذا المشهد الجنوبي الآسيوي: البورميين، والتيلنديين، واللاوسيين - وخدمة الآخرين - مثل المون، والخمير، بوصفهم وسطاء، هو سبب آخر. وتماماً مثلما تقدم البوذية شبكة بديلة من العلاقات متجانسة مع التراث السنسكريتي، فإن الدعوة الإسلامية في القرون اللاحقة ألقت بغطاء من النماذج الثقافية في العديد من البلدان.

ولا بد أن الكثير من المادة القصصية ونماذج النقاش قد انتقل مع البوذية من جنوبي آسيا إلى شرقها. إن التأثيرات الأدبية القادمة من الهند إلى الصين وما وراءها، الأدبية على نحو مميز، والمستقلة عن تلك الأفكار الفلسفية والدينية الوافدة والتي توسع المخيلة، هي محيرة. فقبل أي شيء، هناك قلة من الباحثين القادرين على مواد متنوعة بصورة كبيرة بلغات مختلفة والتي من المفترض أنها كانت موجودة. ثانياً، فُقد قدر كبير من بينات التداخل مع الجزء الخاص بآسيا الوسطى أو ما يزال ينتظر التنقيب عنه. وأخيراً، إن المعرفة السطحية بآداب الهند والصين تُظهر أن العلاقات بينها قليلة نسبياً وبصورة واضحة؛ إن بضعة أحكام أدبية متسرعة قد تكون عبثية أكثر من زعم الأوربيين من أن هناك أسلوباً أدبياً "شرقياً" موجود.

قبل العصور الحديثة، لم يكن هناك علاقة فيما بين الأدب في جنوبي آسيا وفي شرقها أكثر من علاقتهما بالأدب الشرق أوسطي أو الأوربي. والشيء غير الاعتيادي عن هذه الآداب الآسيوية في القرن العشرين هو على الرغم من وجود الصفات المشتركة بينها في الفترة الحديثة، فإنه تقريباً لا يوجد اتصال فيما بينها. إن الحقيقة الوحيدة البارزة في الأدب الآسيوي الحديث

* البالية - Pali: لغة الأسفار البوذية المقدسة.



هو أن التأثير الأوربي موجود بصورة شاملة. إن طرح سؤال حول التأثير الغربي في الكتاب الآسيويين الحديثين يشبه السؤال عن التأثير الأوربي الذي يكمن وراء أنطون تشيخوف أو جورج لويس وبورجيس أو شيروود أندرسون. وينبغي طرح مثل هذه الأسئلة على شكل سيرة، وفي البلدان ذات التاريخ التعليمي الحديث والطويل مثل اليابان أو الهند، على المرء أن يكون مستعداً لتضمين التأثير الطوعي الغربي في الكتاب اليابانيين أو الهنود من الجيل القديم.

ومما هو غريب، أنه في الوقت الذي فيه يكون التأثير الأوربي في الآداب الآسيوية الحديثة قوياً وينمو بقوة أيضاً، فإن معظم دراسات التأثير والاستقبال حولت نظرها في الاتجاه المعاكس. وبصراحة، إنه لم يكن هناك أيّ تأثير أدبي آسيوي في نظيره الأوربي. وإذا ما وجد هذا التأثير فإنه في كتّاب لا قيمة لهم، كما في استخدام لافكاديو هيرن للأدب الياباني، أو موجودة بصورة محدودة لدى كُتّاب عظام مثل مكانة مسرح النو عند دبليو.ب. ييتس. أو يمكننا الحصول على تبرير متأخر لدافع موجود من قبل، كما هو الحال عندما يحلل إيزنشتين حضور الإعداد السينمائي، والتقطيع، والمسارات المنفصلة في مسرحية الكابولي* من أجل تأكيد استخدامه السابق لمثل هذه التقنيات في أفلامه. فكثيراً ما تُرجم الأدب الآسيوي واستُقبل بترحيب كبير في كل من أوربا وأمريكا في غضون العقود القليلة الماضية، ومع ذلك هناك ندرة في وجود نتائج أدبية محددة. وقد كنا سعداء الحظ بأبناء الإرساليات التبشيرية الذين لفتوا انتباهنا إلى الآداب الآسيوية. ولكن تبقى حقيقة أن استخدام الكتاب (والقراء) الأدب الأوربي ذات أهمية أكبر. فلماذا إذن لا تُدرس هذه القضية؟ ولماذا هذه الأهمية الكبرى غير واضحة بين الآسيويين الذين يتبعون الاتجاه الحديث (منح جائزة نوبل لـ كاواباتا تدحض هذا الزعم)؟ أم أنه من المفضل أكثر للآسيويين، أن يكتبوا عن التأثير الآسيوي عوضاً عن التأثير الأوربي في آسيا؟

وليس ثمة شيء مقارن على نحو خاص في مدونات رحلات الأوربيين في آسيا (لوتي، وكلوديل، و وينسيسلو دو موريس) ولا في مدونات رحلات الآسيويين خارج آسيا (كافو) أو أي مكان في آسيا (طاغور). ولا حتى صينية فولتير مفيدة على نحو مختلف، بالنسبة إلى أهدافنا، أكثر من المواطنين الأسطوريين الذين أسكنهم الإلدورادو**. ويجب أن

* Kabuki– الكابوكية: مسرحية يابانية شعبية يصحبها رقص وغناء.

* Eldorado : مكان فيه ثروة أسطورية.



نعترف بخجل أن الكثير مما ينضوي تحت عنوان "علاقات الشرق بالغرب الأدبية" هي ليست أدبية ولا تمت إلى الأدب بصلة.

بيد أن الافتقار إلى تبادل بناء بين جنوبي آسيا وشرقي آسيا التقليديين والغرب يشكل أحد الملامح الواعدة للدراسة المقارنة لآداب آسيا. لذلك كان لدينا تطوّران مستقلان عن بعضهما تقريباً لأدب رفيع وتخييلي. إن ضربة الحظ الموفقة هذه غير متوفرة بالنسبة لعلماء الأجيال الأوربيين - الآسيويين. فمهما كانت نظرياتنا في التاريخ، نحن الآن نملك الفرصة المناسبة لوضع هذه النظريات موضع اختبار رفيع ليس لمرة فحسب بل لمرتين. فبعد تصحيحنا لضيق أفق نظرتنا الأوربية التوجيه، امتلكنا القاعدة الاستقرائية الضرورية لصياغة نظرية أدب أكثر إقناعاً أيضاً.

وأينما توجهنا في النظرية الأدبية الغربية، فإننا نجد نتائج مقدرة استقرائياً من بيئات أحادية الخط، وتسلسل الأعمال من الإغريق والرومان إلى أوربا وأمريكا الحديثتين. إن استمرارية وجود النماذج الإغريقية (في التعليم، والترجمة، المتأصلة في أعمال لاحقة) قد مال على الأرجح لتأكيد تحاملاتنا، حتى عندما نتخذ موقفاً ضدها. وتنزع النظرية الإغريقية أيضاً إلى توجيه توقعاتنا لما يستطيع ويمكن أن يفعله الأدب، مع تأكيدها الأرسطي على الفعل المادي، والمضمون الفلسفي، والوحدة الشكلية.

فإذا نظر أحدنا إلى التأثير المذهل الذي أحدثته أفكار غريبة من مجالات مناسبة من الأدب في التقاليد الآسيوية، وسيتمنى أنه لو كان هناك طريقة مدمرة على نحو معادل (عدم وجود استعمار) التي من خلالها يمكن تحويل تدقيق موضوعي لا يُخطأ إلى تقاليدنا الخاصة. فقد أطلقنا حرية الرواية والمسرح في تقاليد جنوبي آسيا من إسارها إلى فضاء الشعر: فمن كان يعتقد أنه يمكن إنجاز الكثير بالنثر؟ وأجبرنا الصينيين على الاحتفال بروائعهم في فن المسرح والراوية. فما يكون إذن الشعاع الذي في أعيننا؟

وحتى الأنواع الأدبية العريقة والمهيبة في الصين يجب إعادة التفكير بها. وبسبب اقتناع عبر ألف عام بنقد يتألف من تعليقات مستثيرة على نصوص كتب وانطباعات مهذبة، فإن الناقد الصيني سعيد بواجب كونه "الناقد" الحقيقي الأول (بالمعنى الحديث للكلمة) للأعمال القديمة في أمته. وكم هو مثير أن يكون المرء في جيل سي.ت.هسيا، وجيمز جي. و.ليو، وجوزيف س.م.لو! وعلى نحو مماثل عندما ينظر ماكوتو أودا إلى الجماليات الصينية من خلال تذوق ناقد جديد، وعندما يعلم برورو ماينر بما هو جيد في شعر البلاط الياباني لأنهم يعرفون التعامل مع شاعر ما وراء الطبيعة من إنكلترا، وعندما يحلل



إنغالز الجمال الأدبي السنسكريتي من خلال فلسفة ما بعد عصر النهضة الأوربـي وعندما يقوم رامانوجان وكريشنامورثي بترجمات إبداعية لأنهما تدربا على التحليل المرهف. فأين النقاد إذاً، بعد قراءتهم جميعاً في الشرق والغرب، الذين يستطيعون اقتراح شيئ لم يجرب بعد؟

أود هنا طرح عدة أسئلة، بعضها تم التطرق إليها مسبقاً (بصورة واضحة أو غير مباشرة). أولاً، ماذا يمكن أن نضع حيال وجود عناصر صياغية في الملاحم السنسكريتية، المهابهاراتا والرامايانا؟ وما تأثير نظرية لورد وباري في النقل الشفاهي في افتراضنا أنهما قاما بجمع موادهما وربطهما ببعض عبر حياتهما؟ وهل القيام بالاستظهار من غير فهم قد خرب البنية الصياغية الصرفة؟ أو هل يمكن الإشارة إلى مقاطع معينة من فترة الاستظهار عبر غياب بنية صياغية حقيقية فيها؟ وكما في ملحمة "بيوولف"، لدينا نص رائع فيه بيئات وثيقة الصلة يمكن بواسطتها اختبار فهمنا وتوسيعه لطبيعة الملحمة الشفاهية.

ثانياً، بالنظر إلى افتراضنا حول الأصل المحتمل للنثر الروائي في القصص الشعرية وحول ارتباطات تقنيات الملحمة باحتفالات موت الأبطال وتجوالهم - ولماذا كانت إذن القصص الطويلة المبكرة في الصين، التي تحاول إعادة بناء المغامرات البطولية والتاريخية، غير مرتبطة بالشكل الشعري وإنما بالنثر؟ هل يمكن النظر إلى أعمال مثل: سلسلة "رجال المستقعات" أو روايات "تاريخ ثلاث ممالك"؟ بوصفها ملاحم نثرية؟ أم على نحو أكثر عمقاً، هل تظهر صلات نبوية تضعها أعمال أخرى بالرغم من كل شيء، مع القصص الشائعة المبكرة؟ وهل يعني ذلك وضعها ضمن النوع الأدبي يفسر مع جين. بينغ مي؟

ثالثاً، ألن يكون من المفيد لنا، عندما نحاول فهم ما قصده الإغريق القدامى بمسرحهم أن ننظر بإمعان إلى تقاليد الأداء المسرحي الحي الذي يضم الحدث والمشهد والأغاني - كما في مسرح النو؟ وبعد أن انتهينا من إزالة حطام قرون من انحلال الانتقائية الهندية، ألم يكن من الأفضل لنا أن نضع المبدأ الأرسطي حول الحدث ذي الحبكة، ومشاهد المعاناة، والشفقة والخوف التي تحدث تطهيراً للعواطف بعد نظرية بهاراتا بأن المسرح هو تسلسل لحالات متنامية، توحد فيما بينها عاطفة مسيطرة، تتضمن تنويعات عاطفية ثانوية تفتن بقدرتها على تمثيل الفعل الإنساني الشامل؟ وخصوصاً إذا كانت العواطف الأساسية في البهاراتا (الفكاهة، والخشية، والكره، والحزن، والشجاعة، والإثارة) تبدو أنها تتضمن عواطف أرسطو ومع ذلك تفسر مسرحيات لم يتطرق إليها أرسطو.

رابعاً، على الرغم من كروتشه، فما



زلنا نتوق إلى الفصل بين مناهج الكليات الدراسية وقوائم أفضل الكتب بيعاً على أساس الأنواع القديمة: ماذا نستطيع أن نفعل حيال الخط الرفيع (المزعوم) بين المسرح والرواية، وعندما يقوم الممثل بإلقاء أبياته أو يتحدث عن أفعاله (كما في مسرح النو)، أو عندما يترك أبياته لتلقيها الجوقة؟ أو في مسرح العرائس "بنراكو"، حيث يقوم الراوي وفي مشهد كامل بإلقاء الأبيات التي تصف ما نراه أمامنا.

خامساً، هل بإمكاننا الافتراض أن الرواية يجب أن تتطور حسب الطريقة التي تطورت عليها في أوربا؟ وهل كان على فوكنر وبروست أن يظهر لنا بعد عقود، أو قرون من اختراع تقنيات التعبير عن تعقيدات العقل، أو بعد قرون (كما يقترح إيان واط في كتابه "نشوء الرواية") من إعطاء خطوات بطيئة متزايدة للرواية؟ لماذا تأتي "حكاية جنجي" في بداية التاريخ الأدبي الياباني لا في نهايته؟ وإذا كان من الواجب وضع الأسباب التقنية في المقدمة، فماذا عن اللغة اليابانية التي كان على اللغات الأوربية أن تنتظر تسعة قرون حتى تبلغها؟ إذا كان الأمر اجتماعياً، فما التشابه إذن بين اليهودي المريض الشاذ جنسياً وبين امرأة هيان القوية المثقفة؟ وهل تمثل الروايات النفسية ذوق الطبقة المترفة؟ الطبقة التي تموت؟

كما تعلمنا من دراسات سيكاكو ونهوض الرواية بعد العصر الياباني الوسيط، يبدو أن ثمة علاقة بين نمو حياة المدينة المزدهرة المؤكدة للذات وظهور نوع من روايات التشرد، التي فيها حبكة تعتمد على الحصول وفقدان مداخيل ثابتة، وهي شبقة على نحو مثير: وهل هناك حقاً صلة بين بوكاشيو وسيكاكو؟ إذا كان الأمر كذلك، فهل يوجد تشابه يندرج في التشابهات الطبيعية في الموضوعات؟

سادساً، وأخيراً في هذا العرض السريع لهذا النوع من المشاريع التي تطرح نفسها أمام الباحث المقارن، أليس من البيئات القوية حول الشعر الغنائي من شرقي آسيا وجنوبي آسيا (ومن الآداب الشرق أوسطية أيضاً) ما توحي بأن الشعر الغنائي الذي ليس فيه موسيقى هو شيء لا يستحق التفكير فيه أو على الأقل له علاقة بحقيقة أن الشعر الحديث فقط والمحبوب على نطاق واسع هو شعر فرقة الخنافس ومؤلفي موسيقا البُب الآخرين؟

إن الأعمال الأدبية الآسيوية يجب أن تستخدم بوصفها أموراً مصححة لمزاعمنا الضيقة الأفق. على أي حال، إن الهدف النهائي من الدراسة المقارنة بين الآداب الآسيوية والأوربية يجب أن تكون وليدة نظرية أدبية واقعية شاملة، لا تستند إلى معرفة أعمال معينة على نحو متبادل من الإنكليزية والفرنسية والإسبانية والألمانية وبعض اللغات الأخرى، بل يجب أن تستند إلى



معرفة تقاليد تخييلية نامية على نحو مستقل. ويجب أن يكون هذا كافياً على الأقل لإعطاء نظرية أدبية صحة على المستوى الوصفي. وإذا كنا محظوظين جداً في اكتشاف تقنيات جديدة وأنواعاً جديدة من التجارب في الأدب الآسيوي، ومن ثم يمكننا حتى أن نأمل كمقارنين توليد أنواع من الأدب غير معروفة في الآداب الآسيوية والأوربية على حد سواء أيضاً.

ملاحظات

يجب أن ينتبه الباحثون المستجدون في حقل الدراسات المقارنة بين الآداب الآسيوية إلى أن تغطية المواد في أعمال من المفترض أنها جادة، مثل الموسوعات الأوربية المعترف بها، وقوائم مصادر الأدب المقارن، وقوائم مراجع مجلة رابطة اللغة الحديثة، ونظريات الأدب لا يمكن الاعتماد عليها تماماً حتى عام ١٩٦٥ أن يعلموا أيضاً أن قوائم الأعمال البحثية السنوية في "مجلة الدراسات الآسيوية" لا تحتوي منشورات لباحثين يفضلون الكتابة بلغة آسيوية. إن الأثر المخزي الذي خلفته الفترة الاستعمارية من غير المحتمل أن يتوقف في المستقبل القريب فأول موجز عام للمعرفة الأدبية التي تعطي حيزاً لا بأس به لآداب آسيا كان "موسوعة الشعر وفن الشعر" التي حررها أليكس بريمنغر (الصادر عن جامعة برينستون، ١٩٦٥). وتغطية آداب آسيا في أعمال أخرى عامة هي غير متوازنة، وسطحية، ومتحيزة من دون أسباب مفهومة. وما يزال واضعو النظريات يصدرون "بلاغيات الرواية" العامة أو "أفكاراً عن المسرح"، ولكن القراء سينظرون بلا جدوى إلى إشارات إلى الأدب والنظرية الأدبية الآسيويتين، بغض النظر عن الأدبين التشيكي والروسي. والاستثناءات لهذه القاعدة الجديرة بالذكر يمكن العثور عليها في حقول الفن الشعبي التي تحمل خصائص مشتركة (قارن، السلسة التي أشرف عليها ستيث تومسون) وعلم اللغات (قارن، جي.لوتز، "دراسة الرموز العروضية" في كتاب سيبوك، الأسلوب في اللغة (الصادر عن جامعة بلومنغتون، ١٩٦٠)).

وقد كانت دراسات التأثير، والاستقبال، والوسائط، والترجمة، والمصادر جزءاً من التقاليد اليابانية والآسيوية البحثية الأخرى منذ أزمنة مبكرة: وبالطبع، كانت تركز على الصلات بين أدبهم القومي وبعض الآداب المجاورة أو الكلاسيكية. وقد دُمجت أعمالهم الآن في نصوص وتعليقات معترف بها. إن دراسة العلاقات التاريخية المحسوسة بين الآداب الآسيوية والأوربية على عكس الملاحظات المذكورة أعلاه على البحث الأدبي العام، هي على حد سواء موثوقة، ومفهرسة على نحو جيد، بقدر ما هي مكتوبة بلغة غير آسيوية. وبعد عمل إيرل ماينر، التقاليد اليابانية في الأدبين البريطاني والأمريكي (الصادر عن جامعة برينستون، ١٩٥٨) دراسة

مسحية تاريخية نموذجية.

إن الأعمال الصادرة مؤخراً التي تستخدم تقنيات نقدية غربية حديثة من أجل توضيح التقاليد الآسيوية هي: جي.و.ليو، فن الشعر الصيني (شيكاغو، ١٩٦٢)، روبرت ر.هـ. برور ، إيرل ماينر، شعر البلاط الياباني (ستانفورد، كاليفورنيا، ١٩٦١)، س.ت. هسيا، الرواية الكلاسيكية الصينية: مقدمة نقدية (نيويورك، ١٩٦٨) ماكوتو أودا، زيمي، باشو،ييتس، باوند: دارسة في فن الشعر الياباني والإنكليزي (هيغ، ١٩٦٥)، دانييل هـ.هـ. إنغالز، ملاحظات تقديمية لفيدا كارا، مختارات من شعر البلاط السنسكريتي (كمبردج، ماساشوستس، ١٩٦٥)، أ.ك رامانوجان، المشهد الداخلي: أشعار الحب من مختارات تاميلية كلاسيكية (بلومنغتون، ١٩٦٧). إن التحركات الأولية باتجاه توسيع نظرية الملحمة الشفاهية يمكن العثور عليها في أعمال مبكرة مثل كتاب جان دو فريز، الأغنية البطولية والأسطورة البطولية (أوترشت، ١٩٥٩ ، أوكسفورد، ١٩٦٣)، وتتضمن الأبحاث الأخيرة التي ضمن هذا الخط كتاب ك.كيلاسباثي، الشعر التاميلي البطولي (أوكسفورد، ١٩٦٨) وأطروحة دكتوراه أعدها سي. هـ. وانغ حول نظرية الصياغة لدى شي جينغ (بيركلي، ١٩٧٠). وحسب معرفتي، لم ترد حتى الآن تطورات مهمة في النظرية الأدبية من تبادل المعرفة مع التقاليد الأوربية الآسيوية، ولكن المرء يجد مسبقاً اقتراحات رفيعة مثل تلك التي وردت حول المفكرات، والروايات، والحبكات في كتاب إيرل ماينر، المفكرات الشعرية اليابانية (بيركلي، ١٩٦٩).





مصادر السوريالية..
حضور الخارق

ترجمة وإعداد: أمين صالح
(البحرين)

الواقع

إن رؤيتنا الفطرية للعالم ليست نهائية بل تعتمد على تأويل واحد فقط، هو التأويل العقلي، المنطقي.

نحن عادة ننظر إلى سطح الأشياء، وندرك المحسوس وحده. الأشياء المادية، التي تتعرف إليها الحواس، تشكّل العالم الخارجي. أما الوقائع النفسية التي تنقلها المخيلة، مثلا، فتظل عناصر واقعية من الحياة الشخصية. إن هناك حياة روحية لا تدركها الحواس، والفنان الذي لا يؤمن بثنائية العالم هو الذي يكشف عن وجودها.

لقد رفض السورياليون الواقعية التي تنظر إلى الواقع من زاوية عابرة، ناقصة، وغير صافية. كما ناهضوا الواقعية الاشتراكية التي اعتبرها أندريه بروتون "وسيلة استئصال أخلاقي".

الواقع، في نظرهم، ليس ثابتاً، ساكناً، ممتثلاً لقوانين لا تتغيّر.. بل هو في حالة حركة، حيث يعاد وضع جميع المفاهيم موضع التساؤل باستمرار، وحيث يصبح الفنتازي مألوفاً ويومياً.

أرادوا تقديم رؤية للواقع بأعين جديدة، مترعة بالدهشة، ساعين إلى تجاوز التناقضات، واكتشاف وحدة عاطفية بين عالمي الواقع وما فوق الواقع.. ولا يتأتى ذلك إلا باختراق قشور الواقع وبلوغ ما يعتبره لوي أراغون "علائق أخرى

> **في التجربة الشعرية السوريالية، لا يلعب العقل إلا دوراً صغيراً لكن ليس تافهاً أو جديراً بالإهمال، فالعقل يؤدي دوراً منظماً في جلب المدهش إلى سطح الوعي.. بالتالي، السوريالية ليست - كما يعتقد البعض- حركة لا عقلانية، متحررة من كل رابط، ولا هي حركة عقلانية محضة، بل هي تقع في الوسط بين العقل والغريزة أو الحدس.**

غير الواقع يلتقطها الفكر وهي مهمة، كالصدفة والوهم والغرابة والحلم. هذه الأنواع المتعددة مجتمعة في نوع جذري واحد هو الفوق واقعية".

في هذه النقطة أو الموضع – ما فوق الواقع – تندمج كل المفاهيم معاً، ويتشكل الأفق المشترك للأديان والسحر والشعر.

السوريالية ليست أسمى من الواقع، ولا هي توجد خارجه. كما أن النفاذ إلى ما وراء الواقع ليس هروباً من الواقع بل هو اندماج مع واقع الإنسان الآخر عبر الخيال والحلم والرؤيا.

الوعي واللاوعي

ما هو الوعي؟.. في أحد مستوياته، هو حالة الذهن اليقظة، العقلانية، المنطقية، التي تساعدنا على الفهم وتأدية وظائفنا في حياتنا اليومية.

السوريالية، من ضمن تعريفاتها العديدة، هي طريقة إدراك لحقائق لا يمكن إدراكها بالمنطق أو العقل. إنها تنظر إلى الإنسان في وحدة كاملة بين الوعي واللاوعي، بين المرئي واللا مرئي، وذلك عبر استكشاف اللاوعي من طريق الحلم والخيال والهذيان والتنويم، مستفيدةً من اكتشافات فرويد التي ترى أن اللاشعور هو جزء أساسي من الحياة النفسية.

من خلال سبر اللاوعي، واللا مرئي، تسعى السوريالية إلى تحرير القوى اللاشعورية المكبوتة أو المجهولة في الإنسان، وتعمل على توسيع حدود الوعي والمعرفة.

إن مفهوم الفن، عند السورياليين، مرتبط بظاهرة اللا وعي في تفاعله الخلاق مع الوعي. لذلك لديهم اعتقاد راسخ بأن، في موازاة الطريق نحو الكشف الشعري، العقلانية ليست سوى عائق يعمل على إبطاء التقدم. وفي التجربة الشعرية السوريالية، لا يلعب العقل إلا دوراً صغيراً لكن ليس تافهاً أو جديراً بالإهمال، فالعقل يؤدي دوراً منظما في جلب المدهش إلى سطح الوعي.. بالتالي، السوريالية ليست – كما يعتقد البعض– حركة لا عقلانية، متحرّرة من كل رابط، ولا هي حركة عقلانية محضة، بل هي تقع في الوسط بين العقل والغريزة أو الحدس.

يقول ماكس إرنست: "الهدف ليس الحصول على منفذ لما تحت الوعي

أن تكون خلاقاً يعني أن تكون حاد الملاحظة ومتسماً بالتبصر. هذا بدوره نشاط خلاق وإبداعي. السوريالي يبني واقعه على صحة وشرعية ملاحظات وتركيبات مخيلته الخاصة. السوريالية، وقبلها الرومانسية، أشادت بسلطة الخيال، وأعطت أهمية كبيرة إلى حرية التخيّل.

وتلوين مضمونه بطريقة وصفية أو واقعية، بل ليس حتى الحصول على عناصر مختلفة للاوعي أو بناء عالم خيالي من هذه العناصر. إن الهدف هو إزالة الحواجز الطبيعية والنفسية بين الوعي واللاوعي، بين العالمين الداخلي والخارجي، وخلق واقع أسمى تكون فيه العناصر الواقعية واللا واقعية، والتأمل والعمل والوعي واللاوعي، متجمعة ومختلطة لتسيطر على كل مظاهر الحياة".

المخيلة

في مقالة نشرها شارل بودلير في ١٨٦٩، قال: "الكون المرئي بأكمله ليس سوى مستودع صورٍ وعلامات سوف يمنحها الخيال مكاناً وقيمة نسبيتين.. إنه ضرب من الطعام الذي يتوجب على الخيال أن يهضمه ويحوّله. كل قدرات النفس البشرية يجب أن تكون خاضعة للخيال الذي يصادرها كلها في الوقت نفسه."

انطلاقاً من هذا، كان بودلير يرى أن وظيفة الشعر، والفن عموماً، هي استخدام معطيات الكون بحرية لإقامة علاقات جديدة بينها. ويرى أن على الفنان ضرورة إعادة خلق العالم بصورة ما، أو على الأقل، أن يفرض عليه نظاماً جديداً قادراً على تحويله.

الخيال - حسب بودلير - ليس نزوة عابرة بل "وظيفة أسمى بكثير.. تحتفظ بعلاقة بعيدة مع هذه المقدرة السامية التي يتصور بواسطتها المبدع، ويخلق ويصون الكون."

في موضع آخر، يقول بودلير: "فيما الخيال يبدع العالم، فإنه يحكمه أيضاً.

الخيالي ليس قوةً غامضة، مهما بلغت حريته، بل يتضمن في البداية جذراً واقعياً لأنه يستقي من الأشكال الخارجية هيئة الصور التي تظهره للفكر. الخيال، كما يقول والاس فاولي في كتابه "عصر السوريالية": "ليس تلك القوة التي تمكّن الشاعر من خلق الصور والتأليف بينها فحسب، لكنه كذلك القوة التي تتغلغل عميقاً لاكتشاف الاعتقاد القديم بوحدة الكون. إنه القوة القادرة على استنفار القوى اللاشعورية التي تروي حكاية هذا الاعتقاد."

المخيلة، التي يحملها كل منا في ذاته، وحدها قادرة على اختراق المحظور، وعلى إتاحة الفرصة لنا لدخول أماكن لا يمكن الدخول إليها إلا برفقة المخيلة. ويزعم البعض أن الإفراط في الخيال هو وحده الذي يؤدي إلى إدراك عمق الواقع.

الخيال يحرّر الإنسان من الزمن والمكان والقوانين القمعية لعالم يوجّه الإنسان ضده "حرب استقلال".. على حد تعبير أندريه بروتون. إنه يهدف إلى إغناء الحساسية وتعميق الوعي، وإضفاء بُعدٍ أو خاصية جديدة على الأشياء.

ليس لهذا الخيال - وفق المفهوم السوريالي - أية علاقة بالوهم وأحلام اليقظة، إنما هو الذي يتيح بلوغ ما وراء الواقع. فالسوريالي يحاول، بقوة الخيال، أن يصل إلى المجهول لرؤية ما لا يُرى وسماع ما لا يُسمع، ويتمكن - عبر المخيلة - من إعادة تشكيل الأشياء، وخلق علاقات جديدة من عناصر متباعدة.

إن السورياليين، في محاولتهم لإخضاع العقل والمنطق للخيال، يفتحون أفقاً غنياً بالصور والفنتازيا، داعين إلى تخطي العالم الذي تحرّكه المصلحة المادية للوصول إلى عالم السحر والغرابة.

المخيلة تلعب دوراً كبيراً وأساسياً في تأويل الفن. الفنان يحتاج إلى المخيلة لتصوّر شيء من اللاشيء، والقارئ - المتفرج يحتاجها من أجل تأويل الفن وجعله تجربة ملموسة.

أن تكون خلاقاً يعني أن تكون حاد الملاحظة ومتسماً بالتبصر، هذا بدوره نشاط خلاق وإبداعي. السوريالي يبني واقعه على صحة وشرعية ملاحظات وتركيبات مخيلته الخاصة.

السوريالية، وقبلها الرومانسية، أشادت

يعتقد السورياليون أن سرّ كل عملية خلق يكمن في حالة الحلم التي تمثل أكمل نقطة في التجرد الذي يمكن أن يتوصل إليه الفكر البشري. ويعتبرون الحلم المنطلق في عملية الخلق الفني، والمادة الأوليّة للغة الشعرية، إذ تتحوّل طاقات الحلم المكبوتة إلى طاقات ظاهرة للشعر. وقد وضح بروتون، في البيان السوريالي، أهمية الحلم في العملية الفنية كما في ميدان الفعل الإنساني وتحويل العالم.

بسلطة الخيال، وأعطت أهمية كبيرة إلى حرية التخيّل، وإلى التحقّق الفردي إزاء القوى المستبدة المنبثقة مباشرة من المجتمع الذي وضع قيمه في شكل مخيّب من أشكال المادية. إن جوهر الشعر السوريالي، في صلته الحميمية بالمشهد، يستقر في موضع ما من التحرر التخيلي. ويتخذ الشعر شكلاً معيناً أمامنا عندما تكون مخيلتنا محفّزة.

لقد دعا بروتون، في بيانه السوريالي الأول، إلى "العودة إلى منابع المخيلة الشعرية، وما هو أكثر من ذلك.. أن نبقى هناك". وكتب أيضاً، أنه إلى المخيلة وحدها يسلّم نفسه دون خشية من أن يكون مخطئاً.

أما إيلوار فيؤكد بأن المخيلة ليس لديها



"غريزة المحاكاة"، ويصفها بـ "الكون الذي بلا رابط ولا خالق، بما أنه لا يكذب أبداً، بما أنه لا يخلط أبداً بين ما سوف يكون مع ما كان."

إن فتنة الخيال تكمن في انطلاقه، العنيف أحياناً، من المعايير والقواعد التي بواسطتها نحن – على نحو معتاد ومألوف – نقبل بأمور معينة بوصفها حقيقية، ونرفض أخرى لكونها توجد خارج عالم الواقع. إن الخيال لا يأتي لتكذيب الواقع أو إثبات تفاهته، بل للنفاذ إليه وإخصابه.

السوريالية تعمل على تسهيل التداخل بين الواقع والخيال، على توظيف الخيال لصالح تخطي الواقع القائم انطلاقاً من هذا الواقع، ومن أجل تحقيق غاية صريحة هي "اكتشاف أبعاد جديدة لعقل الإنسان وحساسيته وانفعالاته".. كما يقول والاس فاولي.

الحلم

الحلم، حسب إريك فروم، هو المجهر الذي من خلاله ننظر إلى المصادفات أو الأحداث غير الواقعية، المتوارية في نفوسنا.

إذا كان الحلم حدثاً نفسياً، فما هي النفس؟

النفس مفردة استخدمها الإغريق لتسمية المستويات الثلاثة من الوعي الشخصي. هي المرادف لكلمة anima في اللغة اللاتينية، وsoul (النفس) في اللغة الإنجليزية.. و هي كلمة تشير إلى شيء ما ورائي (ميتافيزيقي)، يكمن وراء نطاق الفيزيائي.. الخفيّ عن أعيننا.

من أجل إدراك الأنماط التي تحثنا، من الضروري فهم كل المستويات في النفس، ولبلوغ ذلك علينا الإصغاء إلى الرسائل التي تبعثها النفس إلينا عبر أحلامنا.

أثناء النهار، يكون انتباه الوعي أو الشعور مركزاً على الجانب الموضوعي من الحياة، العالم المادي، ومن ضمنه الجسد المادي ونشاط حياتنا الخارجية. في الليل، عندما يهجع الجسد ويرتاح، تنتقل بؤرة الوعي إلى المستوى الذاتي. هذا العالم الذاتي، الباطني، كان حقلاً حكراً على الصوفيين والفلاسفة لأن ليس من السهل ملاحظته ورصده كما العالم الخارجي الذي نستطيع دراسته عبر حواسنا. إن حاسة البصر أو السمع أو الشم أو التذوق أو اللمس لا تستطيع أن ترافقنا أو تتبعنا حتى عالمنا الداخلي. بالتالي، نحن لا نستطيع رسمه بالتفصيل مثلما نفعل مع العالم الخارجي. ليس لدينا أسماء أو نعوت لكل ما يتموّج أو يترقرق في المنظر الطبيعي الخاص به. إنه يكشف عن تضاريسه، عن محتوياته وموجوداته، من خلال المجازات والاستعارات فحسب. بهذه الطريقة، كل ما هو موجود في العالم الخارجي يصبح تمثيلاً لواقع باطني في النفس.

الحلم غوص في الطبقات العميقة من اللاوعي، وإطلاق للطاقات اللاواعية التي يعبّر عنها. الحلم هو المكان المثالي



للبحث عن الروابط الخفية بين الذات وما تـراه وما لا تـراه، وحيث يتصل الإنسان بعوالم خفية.

الحلم هو أوسع الحقول حيث لا حدود لانفلات الفرد، حيث الصور رموز للحياة الغريزية الدنيا. وفي الحلم يجري كل حدث حسب رغبات الفرد الحميمة، إنما على معطيات وهمية. إن عقل الحالم يكون قانعاً تماماً بكل ما يحدث، وكل شيء يبدو سهلاً وطبيعياً. ها هنا تنعدم الإرادة، تزول القوانين والمقاييس المنطقية والعقلانية، و يجد الإنسان نفسه في عالم خاص، عالم من الصور الداخلية والمغامرات الخارقة التي لا يحكم على تناقضها إلا في حالة اليقظة، وفق منطق ضيق ومحدود. عند اليقظة، حين يتم التغلب على حالة النوم، تستعيد رقابة الوعي هيمنتها وحقوقها، تصفح عن كل ما فرض عليها أثناء فترة عجزها، وتقوم بتنحيته.. وما يؤكد هذه الفرضية، السرعة التي يتم بها محو الحلم من الذاكرة.

إذا انفصلنا عن الواقع (الذي نتحرك فيه مدفوعين بمصلحتنا المباشرة فلا نجتزئ سوى الوقائع التي تفيدنا.. كما يرى برجسون) وأغمضنا عيوننا، فإننا ننتقل إلى كون من الصور والذكريات يحملنا خارج كل منطق. هذا الكون - حسب فرويد - مقر الرغبات اللاواعية والسرية، وفي بلوغ الفرد هذا الكون يتوصل إلى وعي قوي لذاته الداخلية.

الحلم يقدم للإنسان واقعا جديدا، أكثر إثارة، يتيح له القيام بمطابقات جديدة بينه وبين الوجود، ويفتح أمامه أبعاداً جديدة.

يقول ميشيل كاروج: "الحلم هو النقطة الهندسية التي تتلاقى فيها أصعدة الواقع السايكوفيزيائية والواقع الخارجي والواقع فوق العادي، وغرابته لا تنجم إلا عن كونه يقوم بعمليات لصق حقيقية بين هذه الصور المتباينة.. فهو يزودنا بفيلم عن منطقة متعددة الجوانب، مترامية الأطراف، في ضرب من الفوضى هي مع ذلك تنظيم إضافي مع زيادة في التعقيد. هذه الفوضى تنجم في الحقيقة عن تقصير في تربية عيننا الداخلية ووعينا، اللذين لا يقويان على تمييز الأصعدة المختلفة والتضاريس والمعاني. ولا يزال الناس حيال عوالم الحلم في موقع الأطفال نفسه إزاء صور العالم الخارجي التي لا يحسنون تصنيفها وتبيين موقعها وتفسيرها".

لقد اكتشف فرويد، عبر الاستقصاء السيكولوجي، أن جذور الحلم تكمن في اللاوعي، وأدرك أن الأحلام هي الطريق الملكية لدراسة اللاوعي، ذلك لأن رغباتنا الأولية، اللاواعية، لا تُظهر نفسها إلا في الأحلام. التعارضات والتنافرات هي، كما يعتقد فرويد، نتيجة للصراع من أجل الهيمنة بين الأنا ego والهذا id . وحسب تقسيم فرويد، هناك أحلام واضحة معقولة، تبدو مستعارة بصورة مباشرة



من حياتنا النفسية الواعية، وهناك الأحلام المعقولة التي لا يكف معناها - رغم وضوحه التام - عن إدهاشنا، وهناك الأحلام التي تفتقر إلى المعنى والوضوح معاً، الأحلام المتفككة، الغامضة، العبثية. هنا نصادف الألغاز التي لا سبيل إلى حلها إلا إذا جرى استبدال المضمون الظاهر بالمضمون الكامن.

التفسير الطبي، المعاكس جذرياً لرأي الفلاسفة أو الفنانين، لم يقر بأي قيمة للحلم بوصفه ظاهرة نفسية، فهو في رأيهم ينجم عن إشارات جسمانية وحسية تأتي إلى النائم من العالم الخارجي ومن أعضائه الداخلية على حد سواء. على هذا الأساس يكون مضمون الحلم عارياً من كل معنى، وعصياً على كل تأويل. أما تفسير الإشارات والرموز التي تميّز الحياة الحلمية فيكمن، حسب هذا الاعتقاد، في النشاط غير المتساوق لمجموعات معينة من الخلايا تظل في حالة يقظة في الدماغ تحت سلطان تلك الإشارات الفيزيولوجية، بينما يلبث باقي الجسم غارقاً في النوم.

فرويد يعارض هذا التفسير ويرى بأن "من الخطل ألا نرى في الحلم سوى ظاهرة مادية عديمة الأهمية بالنسبة إلى علم النفس، ولا علة لها سوى النشاط الدائب لبعض مجموعات الخلايا أثناء الرقاد".. مؤكداً على أن الحلم يعمل ضمن سيرورة نفسية، وأن الأحلام أساسية لتنمية النفسية الفردانية للمرء لأنها رسائل موجهة ومكيّفة وفق حاجة معينة للفرد.

السورياليون لم ينظروا إلى الحلم بوصفه ملجأ يقع وراء حدود عالم عاجز عن إرضاء الفرد، بل نظروا إليه دائماً بوصفه حافزاً للفرد، وبحثوا فيه عن مفتاح إلى عالم لا مرئي ومجهول.

إن الحلم، هذا الجزء العظيم من النشاط السيكولوجي، ظل مهملاً إلا في أحوال قليلة، حتى جاء السورياليون (ومن قبلهم الرومانتيكيون) ليروا في حقل الحلم واقعاً أوسع من حقل اليقظة. فقد اعتبر أندريه بروتون الحلم وسيلة الدخول إلى الذات وصولاً إلى المعرفة العليا "لكن الإنسان لم يكتشف نعمة هذا الوصول بسبب غرقه في متاهات الجحيم".

في البيان السوريالي الأول، يشير بروتون (الذي عرّف الإنسان بأنه ذلك الحالم المطلق) إلى أن "مجموع فترات الحلم ليس أدنى من مجموع فترات الواقع، أو لنقل، فترات اليقظة". ويؤكد أن للحلم إيحاءات يحملها إلينا لكننا نشيح عنها. ويتساءل إن لم تكن الأحلام، في كل ليلة، مكملة لبعضها البعض بدقة، وأن الذاكرة لا تبقي لنا إلا نتف أحلام لا أحلاماً كاملة. هذا ما عبّر عنه سلفادور دالي عندما قال في "المرأة المنظورة": "نهاراً، نبحث على نحو لا واع عن الصور الضائعة في أحلامنا. لذا، حين نجد واحدة منها، نظن أننا عرفناها، ونتوهم أن مجرد إيجادها يعيدنا إلى الحلم من جديد".



لقد كان بروتون يرى أن أهم ما في الحلم هو ما لا تحتفظ به الذاكرة بعد الاستيقاظ، بالتالي فإن المهمة الأساسية هي استعادة ذلك الجزء المطمور وإخضاعه لامتحان منهجي.

في كتابه "الأواني المستطرقة" (١٩٣٢)، المهدى إلى فرويد، يتصور بروتون الوجود بوصفه مركبا من وعائين، الحلم وحالة اليقظة، وهما على الدوام متصلان ببعضهما ويساهمان في كثافة بعضهما البعض. هو لم يلاحظ الاتقاد الإضافي للذهن فحسب، بل السرعة الأشد للفكر في الحلم.

في رصد تأثير الحلم على الصور المجازية، اكتشف بروتون النموذج نفسه من انزياح المواد والأشياء، والكثافة اللفظية في حلم - فكر الشاعر مثلما لاحظ فرويد في حالاته السريرية إضافة إلى أحلامه الخاصة. بروتون، في هذا الكتاب، أعطى فرويد الفضل في كونه أول من طرح هذا السؤال: ما الذي يحدث للزمن والمكان ومبدأ السببية في الأحلام؟

لكن السورياليين شعروا بأن فرويد كان متحفظاً أكثر مما ينبغي في تأويله للأحلام. واستهجنوا حقيقة أنه أنكر وجود الحلم النبوئي أو الرؤيوي. الحلم كتأويل سريري، تحليلي، لحل الشخصية - والذي كان فرويد مهتماً به على وجه الحصر - هو شيء يتصل بعلم النفس، لكن الحلم، كشكل من أشكال الأدب والفن، لا يمكن تسويغه ما لم يكشف أيضاً عن اتحاد شخصية الفنان: توافقه مع مستويين من الواقع لا يعود متسماً بالتناقض حسب ما هو متصور.. وهذا ما أوحى به فرويد، على نحو غير مقصود، كما يشير بروتون، إذ أن فرويد "دون معرفته بذلك، وجد في الحلم مبدأ التوفيق بين الأضداد أو النقائض".

إن نقطة الضعف الملحوظة عند فرويد كانت، على وجه التحديد، حقيقة أنه وضع حاجزاً محدداً بين العالم الخارجي وتجربة الحلم، ولم يكن وافياً في إظهار تأثير التجربة الواعية على الحلم. السورياليون أرادوا المضي خطوة أبعد ويُظهروا تأثير حالة الحلم على الوعي. ويبرّر بروتون تقدّم الشاعر على العالم النفسي مقتبساً من فرويد نفسه الذي قال: "الشعراء، في معرفة الروح، هم معلمونا، ذلك لأنهم ينهلون من ينابيع لم يكتشفها العلم بعد".

إن عالم الحلم وعالم الوعي، من وجهة نظر سوريالية، هما في تداخل أبدي. الوعي حاضر في الحلم، لهذا السبب يقدر المرء أن يتذكر أحلامه. اللاوعي حاضر بدوره في اليقظة، ويمارس تأثيره حتى في أكثر الأنشطة عقلانية. الحلم واليقظة لا يشكلان عالمين منفصلين جذرياً بل يمثلان القطبين الرئيسيين في ما يسمى بحلم اليقظة.. وهي الحالة التي تفرض نفسها علينا في حياتنا اليومية.

السوريالية لا تسعى إلى التضحية باليقظة لصالح الحلم، بل تريد إذابتهما في تأليف جديد وحسّي بين القوى التي



تعمل في اليقظة وفي الحلم لخلق حالة أسمى.. أو كما يصرّح أندريه بروتون في البيان السوريالي قائلا: "إني أعتقد بقرب ذوبان هاتين الحالتين المتناقضتين في ظاهرهما، عنيت الحلم والواقع، في نوع من الواقع المطلق أو فوق الواقع.. إن جاز القول".

يرى السورياليون أن الواقع ليس سوى جزء صغير من اللغز الذي يغلف الحياة البشرية، ولا ينبغي رفض أحد أكثر وجوه الواقع إثارة: الحلم. فالحلم ليس نأياً عن الواقع بل هو امتداد له أو اقتراب منه، أو بالأحرى هو كشف له. الحلم الذي يتغذّى بالواقع، يلقي بدوره ضوءاً جديداً على الواقع.

بالتالي فإن الحلم يصبح وسيلة للمعرفة ولإثراء التجربة الإنسانية، ويجب تحليله على هذا الأساس ومن هذه الزاوية. إنه وسيلة للاتصال مع القوى الخلاقة في الكون.. وكما يقول بيير ريفردي: "لا أظن أن الحلم نقيض الفكر. ما أعرفه منه يجعلني أميل إلى الاعتقاد بأنه ليس إلا شكلاً من الفكر أكثر حرية و أكثر خصوبة".

السورياليون اتخذوا من الحلم منطلقاً أساسياً في بحثهم عن الحقيقة الإنسانية. إنهم يؤكدون على إمكانية توظيف الأحلام في تحرير الإنسان و"حل مسائل الحياة الجوهرية والمشكلات الأساسية" عبر ما تفتحه من آفاق تتخذ قنوات عدة من بينها الرؤيا الشعرية. الحلم، من وجهة نظرهم، ليس عالماً مستقلاً داخل حدود النوم، إنما منطقة مفتوحة تتصل بالحياة اليومية وبعوالم ما فوق الوعي في آن، وتضيء الجوانب المظلمة من الإنسان.

اهتمام السورياليين بالحلم ليس نتيجة رغبة في الهروب، أو إعتاقا للروح من قيودها الدنيوية، بل التوجّه نحو النقطة العليا التي تجمع اليقظة والحلم، الوعي واللاوعي، والبحث عن وسائل اتصال اليقظة بالحلم، والرغبة في تحويل طاقات الحلم لصالح الإنسان. إنه الجزء الأكثر حضوراً في الحياة والأكثر تعبيراً عن حقائقها.

يتساءل بروتون: "ألا تشبه الحياة الحلم في أغلب الأحيان؟ ومن ذا الذي يضع حدّاً فاصلاً بين هاتين الحالتين، فتبدو إحداهما منتمية إلى عالم صنعناه نحن، والأخرى تنتمي إلى عالم مادي جداً؟"

وهو يستنتج أن "عالم أحلامنا يظل واقعياً في لحظة شعورنا به بمقدار واقعية العالم الواعي" وبأننا "نعيش مثلما نحلم". ويتساءل أيضاً "ألسنا نعيش في الحياة النهارية أحداثاً كأنها في الحلم؟"

بروتون يرى أن حالة الحلم هي الأكثر قربا إلى الفكر الأصلي وإلى طبيعة الإنسان العميقة. وهو لا يعتبر الحلم مفتاحاً لعالمنا الداخلي فحسب، بل يؤكد على الاكتشافات التي يأتي بها الحلم. في كتابه "الأواني المستطرقة" يقول: "بالذهاب من المجرّد إلى الملموس، من الذاتي إلى الموضوعي، متبعين الطريق



الوحيد للمعرفة، نجحنا في تحرير جزء من الحلم من قبضة الظلام، وعثرنا على وسيلة لجعله يسهم في معرفة طموحات الحالم الأساسية وفي تقدير حاجاته الفورية".

إنه يدعو إلى تخطّي الفصل التعسفي بين الفعل والحلم.. "الحلم والثورة مخلوقان ليتعاهدا لا ليتنابذا. الحلم بالثورة لا يعني التخلي عنها بل القيام بها بصورة مضاعفة، دون تحفظات ذهنية".

بروتون يستنكر هذا المنفى الليلي عن الوعي، وتجاهل هذه الذخيرة الكامنة في الحياة والفكر. كما يستهجن اعتبار حياة الحالم كشيء تابع لحالة اليقظة، يُستخدم فقط في تأويل وتوضيح الوعي. ويؤكد بروتون أن للإنسان حاجة فعلية لتجربة الحلم. وكلما كانت حساسيته الفنية أكثر حدّة ورهافة، ازدادت حاجته إلى هذه التجربة.

إذا كان فرويد قد انكبّ على تأويل الأحلام من أجل استخلاص رموز للحياة الواعية، فإن السورياليين نظروا إلى الأحلام كحقائق عارية، أساسية وهامة، لمعرفة الوجود على نحو أفضل وأكثر كمالاً.

يعتقد السورياليون أن سرّ كل عملية خلق يكمن في حالة الحلم التي تمثل أكمل نقطة في التجرّد الذي يمكن أن يتوصّل إليه الفكر البشري. ويعتبرون الحلم المنطلق في عملية الخلق الفني، والمادة الأوليّة للغة الشعرية، إذ تتحوّل طاقات الحلم المكبوتة إلى طاقات ظاهرة للشعر. وقد وضّح بروتون، في البيان السوريالي، أهمية الحلم في العملية الفنية كما في ميدان الفعل الإنساني وتحويل العالم. في كتابه "الأواني المستطرقة" يطرح ضرورة البحث في "سيرورة تكوين الصور في الحلم، مع الاستعانة بما يمكن معرفته عن التكوين الشعري".

التأثير الأبسط والأكثر جلاء لعلم النفس الفرويدي يمكن إيجاده في سرد الأحلام التي اعتمدها السورياليون في كتاباتهم المنشورة في الدوريات السوريالية. الكتّاب والفنانون، على حد سواء، نتيجة التزامهم بروح التجريب والاستقصاء أكثر من التعبير الإبداعي المحض، شاركوا بفعالية ونشاط في سرد أو كتابة أحلامهم.

لقد كان بوسع الشاعر روبير ديسنوس أن ينحدر إلى حالة الحلم بأقل قدر من التحريض أو المنبّه الخارجي لينتج - عند يقظته - دفقاً ثريّاً من الصور اللفظية أمام جمع من رفاقه الذين يصغون إليه في ذهول وإعجاب. كان ديسنوس يذهب بانتظام إلى شقة بروتون، وبعد العشاء مباشرة، يستغرق في نوم عميق، يصحو بعدها سارداً ما رآه من صور. جلسات النوم هذه صارت أعمق وأكثر تعقيداً حتى تعيّن على بروتون ذات ليلة أن يستدعي طبيباً لإيقاظ ديسنوس الحالم.

ثمة تصنيفات عديدة للأحلام: هناك الحلم الطبيعي، الحلم الرؤيوي، وفي أحوال كثيرة، الحلم المستحث ذاتياً..

كما الحال مع أحلام دالي المتوهجة، المحرّرة للطاقة الحسيّة والانفعالية. وهناك الأحلام "التجريبية"، كما عند تريستان تزارا حيث "الأيدي مسحوبة من كل العباءات في العالم والشعب ينتظر في جوع".

في التعليق التحليلي الذي يرافق التدوين – النثري جزئياً، الشعري جزئياً – للحلم، يعلن تزارا بأن الحلم عندما يصبح مقبولاً بوصفه متمماً أكثر مما هو تجربة متعارضة مع الجزء اليقظ من الحياة فإن مفاهيمنا ومشاعرنا ستكون متحوّلة إلى حد أن القوانين التي تحكم أفعالنا الآن سوف تصبح غير ملائمة وغير قابلة للتطبيق.

التعبير اللفظي، الذي يربط رؤى حالة الحلم بالمدارك الحسّية الواعية، هو في لبّ أشعار بول إيلوار، حيث يتصور الشاعر التجارب الإنسانية في شكل هرمي، من القمة الضيقة التي هي النطاق المحدود للحالة الرائقة، إلى القاعدة العريضة التي تمثّل انفتاح الطبقات الخفية الصلبة والحافلة من ما يوجد تحت الوعي، الحلم حيث كل الرغبات تولد، حيث الانفتاح أكثر حدّة واتقاداً من المدارك الحسية لساعات اليقظة.

كان السورياليون، في العديد من النصوص التي كتبوها في السنوات الأولى من انتشار الحركة، ينقلون أحلاماً فعلية رأوها في المنام. وفي حالات أخرى، كان الحلم يشكّل نقطة انطلاق للنص. يقول بروتون: "كنت دوماً أعلّق أهمية كبيرة على تلك الجمل، أو أجزاء الجمل، أو مقتطفات من المناجاة والحوار المجتزأة من المنام والمحفوظة تماماً، لشدّة ما يبقى لفظها ونبرتها واضحين عند الاستيقاظ".. كذلك ارتكزت النصوص على أحلام اليقظة.

غير أنهم تخلوا في ما بعد عن سرد الأحلام لأن هذه العملية، حسب تصريح بروتون، تنطوي على مساوئ "الاستنجاد بالذاكرة التي لا يمكن التعويل عليها بشكل عام".

إذ لكي يكتب المرء عن الحلم، عليه أن يتذكر الحلم، وفي التذكّر إرادة ما. كما أن الذاكرة قد تشوّه الحلم. أيضاً من الصعب التعبير عن عالم الحلم باللغة المتداولة، لذا يجب إيجاد معنى غير مألوف، وإلا سينتهي الحلم إلى أن يصبح مجرّد سلسلة من الرؤى المتتالية بلا نظام زمني ولا منطقي، أو بالأحرى، رؤيا وحيدة منعزلة، خارج الزمن، تقدم – من هذا المنطلق – طابع غرابة لا حلّ لها، فكل جهد الكاتب يتجه نحو تحقيق أو خلق واقع في ما وراء الحواجز المنطقية وخارج مقولات الزمن والمكان.

يقول إيلوار: "لا نعتبر سرد الحلم قصيدة. كلاهما واقع حيّ، لكن الأول (الحلم) ذكرى تُستهلك فورا وتتحوّل، وهو مغامرة. فيما الثاني (القصيدة) لا يفقد شيئاً، ولا يتغيّر".

في هذا المجال، لم يكن مقصوداً أبداً، بالنسبة للسورياليين، خلق أشكال

شعرية جديدة بل تدوين الرؤى التي يأتي بها الحلم بغية اكتشاف قوانين جديدة أو كما يقول أنتونان أرتو: "أستسلم لحمّى الأحلام، غير أنني أبتغي من ذلك استنباط مبادئ جديدة".

الهذيان

أولئك المرضى، المصابون بحالات متعددة من الهذيان، الذين أشاحوا عن الواقع الخارجي، متحررين من ضغوطات العقل والمنطق، يعرفون - كما يقول فرويد - "أكثر منا عن الواقع الداخلي، ويكشفون لنا أموراً، لولاهم، لما أمكن التوغل إليها".. وهم الذين يرشدوننا إلى التعمق في معرفة ذواتنا.

في عالم هؤلاء "المختلين"، الخيال هو العنصر الأهم. إن فكرهم يتحرك ناشطا وسط تناقضات وتشوشات لا تبدو كذلك إلا للإنسان العادي "السوي". إنهم لا يتأقلمون ولا يتكيّفون مع الحياة اليومية، لكن لعالمهم الخاص الثبات نفسه الذي لعالمنا. وهؤلاء الذين ينبذهم المجتمع، لخلل ذهني أو نفسي، يجدون الملاذ في عالم الحلم والمخيلة، عالم مسموح فيه كل شيء.

بعض المحللين النفسانيين يرون بأن البشر كائنات تهذي بشكل أو بآخر، على نحو كامن أو فعلي، في القسم الأعظم من حياتنا.

والسوريالية تحاول، عبر أعمالها الفنية والأدبية، أن تستكشف هذا الهذيان (دون أن تكون هي هذياناً صرفاً، كما يعتقد منتقدوها) وأن تتحرى مظاهره ومنابعه بواسطة عناصر الوعي، معطية التداعيات الهذيانية أهمية بالغة. ولأن من مهمات السوريالي أن ينقّب في اللاعقلاني من أجل بلوغ السوريال (ما فوق الواقعي)، فإنه يسعى إلى الاستفادة من الهذيان وتوظيفه كأداة لاستقصاء السوريال.

المعرفة الشعرية للعالم هي، قبل كل شيء، هذيانية.. من وجهة نظر السورياليين الذين يرون بأن الهذيان نتاج تعبير شعري، ويمكن أن يكون مساوياً للكشف أو الوحي الشعري. ويرى بروتون أن الكتابة الآلية، عندما تتم ممارستها بحماسة واتقاد، فإنها تفضي مباشرة إلى الهذيان البصري.

الشعر، عند السورياليين، هو الحقل المدّخر للأفراد الذين يهبون أنفسهم إلى الهذيان. بول إيلوار ميّز الشاعر الحقيقي بوصفه "الهاذي بامتياز"، وذلك في مقالة له عن شارل بودلير، نشرت في ١٩٣٩، قال فيها:

"ينبغي الاعتراف أيضاً، عندما يكون هناك انصهار تام بين الصورة الحقيقية والهذيان الذي تحدثه هذه الصورة، بأن أي سوء فهم لن يكون ممكناً. الشبه بين شيئين ينشأ من العنصر الذاتي المساهم في تأسيسه بقدر ما ينشأ من العلاقة الموضوعية الكائنة بينهما. الشاعر، الرجل الهاذي على نحو سام، سوف يؤسس التماثلات بين الأشياء الأكثر اختلافاً وتغايراً، وفق ميوله (تاركاً علامته عليها)، دون أن تتيح المفاجأة الناتجة، في الحال، شيئاً غير



عطاء أعلى".

إن إيلوار ينظر إلى الهذيان بوصفه تجربة شعرية صريحة وغير متحفظة، وليست أقل من التجربة الذاتية، المألوفة آنذاك بالنسبة لجمهوره وللشاعر نفسه بالدرجة ذاتها.

الشعر، كما يقترح إيلوار، لا ينبغي النظر إليه إلا باعتباره ظاهرة تحث على المشاركة، والتي فيها دور الفنان محدد تماماً: سحب الجمهور نحو المساهمة بفعالية في العملية الإبداعية. من هنا جاء التعريف التالي، الذي اقترحه إيلوار في مقالته عن موضوع فيزياء الشعر: "للقصائد دوماً هوامش بيضاء كبيرة، هوامش كبيرة من الصمت والذي فيه الذاكرة المتقدة تكون مستنفدة لخلق هذيان الحمى من جديد وبلا ماض. الخاصية الرئيسية لهذه الهوامش ليس أن تستحضر بل أن تلهم".

لقد بيّن ماكس أرنست أهمية البحوث البصرية التي تنطلق من "فرط حساسية الفكر" والاغتراب المنظم، أي تنطلق من هاجس لم يتخذ بعد شكلاً.

نحن نعرف ما هي البارانويا أو الذهان التأويلي في علم النفس: إنه اضطراب عقلي يتسم باختلال الصلة بالواقع أو انقطاعها. الشخص المصاب به يقوم بتأويل هذياني للعالم، وللأنا التي يعطيها أهمية مفرطة. لكن ما يميّز هذا المرض عن سائر أنواع الهذيان هو المنهجة التامة والمتماسكة، والوصول إلى حالة من القدرة الفائقة التي تقود المريض، من ناحية أخرى، إلى جنون العظمة أو هذيان الاضطهاد.

لهذا الخلل العقلي، بطبيعة الحال، صور متعددة، متماسكة عند نقطة انطلاقها، ترافقه هلوسات وتأويلات هذيانية لظواهر حقيقية.

المصاب بهذا المرض يتمتع عادةً بصحة عادية، ولا يشكو من أي اضطراب عضوي، مع ذلك، هو يعيش ويعمل في عالم غريب. لكن بدلاً من الخضوع لهذا العالم، كما يفعل الأشخاص "الأسوياء"، فإنه يسيطر عليه ويكيّفه حسب رغبته.

يقول بروتون: " إنها مسألة تفكير عميق، على نحو متّقد، في تلك الصفة المميّزة للتحوّل الذي لا يعترضه ولا يعوقه أي شيء، والذي يستولي عليه النشاط البارانوي.. أي النشاط المتسم بتشوش بالغ والذي يجد مصدره في الفكرة الاستحواذية (..) هذا التحوّل غير المعوق يتيح للمصاب بالبارانويا أن ينظر إلى الصور الفعلية للعالم الخارجي بوصفها غير مستقرة، مؤقتة، سريعة الزوال.. هذا إن لم يعتبرها مشبوهة. وهو يستخدم سلطته في فرض واقع انطباعه على الآخرين".

الذهان التأويلي (البارانويا) إذن هو نشاط منسق يهدف إلى تدخّل فاضح في العالم وفي رغبات الإنسان.

في "المرأة المنظورة" (١٩٣٠)، يعلن سلفادور دالي أن: "المصاب بالبارانويا يستخدم العالم الخارجي ليقنع الآخرين بمفهومه الاستحواذي وبصحة هاجسه، ويحملهم على الاعتراف

بميزة هذه الفكرة الواقعية المقلقة. إن حقيقة العالم الخارجي تستخدم لتكون توضيحاً وبرهاناً، وهي توضع في خدمة حقيقة عقلنا".

لقد استخدم سلفادور دالي صيغة فريدة من النشاط دعاها "البارانويا النقدية"، وهي طريقة عفوية في المعرفة غير المنطقية تقوم على إضفاء الصبغة الموضوعية النقدية والمنتظمة على التداعيات والتأويلات الهذيانية، وتقوم على تدوين رؤى مسبقة يتخللها الهوس والهذيان بواسطة الخدعة البصرية.

الجنون

السورياليون، في حديثهم عن الجنون، يقترحون مفهوماً غامضاً أو ملتبساً بالنسبة للآخرين.. إذ أن عبارة "الجنون" لا تنطبق على تلك الحالة المَرَضية المعروفة التي تسبب للفرد المصاب الوهن والكآبة وفقدان القدرة على التمييز بين ما هو سوي أو طبيعي وما هو شاذ أو غير طبيعي، وقد يفضي إلى الانتحار أو ارتكاب فعل عنيف ومدمر، بل تنطبق هذه الصفة على شكل آخر من "الجنون"، مختلف تماماً.. شكل يؤثر في ملكة الخيال ويغذّي الفعالية الشعرية. إنه الجنون الخلاق الذي يبدع أعمالاً فنية.

الجنون، ضمن المفهوم السوريالي، قوة داخلية مكبوتة، معذبة، وحافلة بالمعنى. إنه الفعل الذي يوقع الفوضى، الذي يستفز أو يصدم، ولابد أن يكون نابعاً من حركة واعية، موجهة بدراية وعلى نحو متعمد كضرب من الاحتجاج على القواعد السلوكية والمسلّم بها. من هنا إشادة السورياليين بجنون الأسلاف (ساد، لوتريامون، نرفال) وبالتحدي الأزلي - حسب إشارة بروتون - الذي أبداه جيرار دي نرفال وهو ينزّه سرطاناً بحرياً عبر شوارع باريس.

لم يُظهر السورياليون أي اهتمام بالعلاج النفسي، بل ماثلوا الجنون - منذ البيان السوريالي الأول - مع الممارسة غير المحدودة للخيال.. "إنه ليس الخوف من الجنون الذي سوف يرغمنا على ترك راية المخيلة ملفوفة".

مع بروز الحركة السوريالية في العام ١٩٢٤، لم يعد المجنون مثار حسد الشعراء السورياليين، الذين كانوا يعتبرون عدم الاستقرار الذهني مصدراً أساسياً للخلاص. مع منتصف العشرينيات من القرن الماضي لم يكن أي مشارك في الحركة السوريالية بحاجة إلى الاحساس بأنه مجبر على النظر إلى الجنون بوصفه حالة مرغوب فيها جداً إلى حد أن أي شخص محروم من حرية الوصول إليها، وممارستها، يتوجب عليه الاستسلام لليأس من إمكانية بلوغه مرتبة الشاعر الحقيقي.

لقد أبدى الكثير من الشعراء، في الماضي، استغراقاً كاملاً، مع فضول وحب استطلاع شديدين، بشأن الجنون، ونظروا إليه كمصدر مثمر، رائع، من مصادر الإلهام الخلاق. كانوا في غاية الإعجاب بأولئك الشعراء والفنانين



الذين، في مملكة الإبداع الفني، وجدوا الانعتاق من خلال الجنون.

يشير والاس فاولي، في كتابه "عصر السوريالية"، إلى أن السورياليين ألحوا دائماً على عدم وجود حدود واضحة تفصل بين حالة الخلق الشعري وحالة الجنون. وأن الحالتين متداخلتان.. ذلك لأن الإنسان فيهما يترك نفسه، يبرأ من أفعاله التقليدية الموروثة، ويرى كل شيء في الوجود، لاسيما أفكاره الخاصة، بطريقة جديدة وغير متوقعة إطلاقاً. لذلك يرى السورياليون أن المركبات العرَضية التي تتم في حالات التخيّل الحر للعقل هي، بالنسبة إلى عملية الخلق الفني، أعظم قيمة من التتابع المنطقي الذي نفرضه على الكلمات والأصوات والألوان في حالاتنا الذهنية الواعية التي ألفناها.. ولعل هذا ما دفع بول إيلوار إلى وصف السوريالية بأنها "حالة عقلية".

السوريالية أسست علاقة وطيدة بين الجنون والشعر، مع ذلك لا يوجد دليل مادي وملموس على أن الجنون والشعر السوريالي هما في حالة تناغم وانسجام على نحو تام. قد يتوقع البعض اكتشاف أن شعر السورياليين والجنون يتقاسمان حقاً منابت مشتركة، بل ويعتبرهما متماثلين تماما، لكن أي استنطاق لهذا الاكتشاف يُظهر شيئا مختلفا. فالسوريالية، في الواقع، لم تعادل بين الشعر والجنون، وهي ترفض الاعتقاد بأن الشعر السوريالي ينتمي إلى نتاجات الجنون.

يقول البيان السوريالي: "علينا أن ندرك جيدا أن الأمر لا يقوم على مجرد تجميع للألفاظ أو توزيع جديد وكيفي للصور المرئية، بل على إعادة خلق حالة لا تقل في شيء عن الجنون".. هذا لا يعني أن الشعر يخضع لحدود الجنون بل أنه يجسد في ذاته ميزاته دون أن يفقد وضوح الرؤية.

في ملاحقتهم المتواصلة للشعر، لم يكن السورياليون يرغبون، أو يقبلون طوعياً وعن طيب خاطر، عبور التخم الفاصل بين صحة العقل والجنون. ثمة مظاهر وأوجه في التعبير الشعري السوريالي كان يعكس الجنون أو العجز الذهني أو الاضطراب العاطفي، لكنهم كانوا يطمحون إلى تخطي الاضطراب العقلي، الذي يؤدي إلى اختلال الصلة بالواقع، المتسم بتناوب المسّ والانقباض، من أجل بلوغ النطاق الذي فيه تضيف الحرية التخيلية إلى الحرية الحقيقية، بدلاً من الأخذ منها.

الحدس

لم تكن السوريالية بحاجة إلى إثبات صحة وموثوقية وضعها، ذلك لأن العِلم قد سلك طريقاً موازياً في البحث، وهو الذي أثبت فرضية الشاعر ببرهان مادي ملموس.. ففي وقت مبكر من القرن العشرين كشف اينشتاين عن عدم دقة الزمن والمكان، وفي السنوات التالية هزّت الفيزياء النووية مفهوم الكرونولوجيا (التسلسل الزمني). لقد كان العلْم، بكل أدواته ووسائله في الاستنتاج، يؤكد حدس السوريالي



بوجود فهم غير حتمي للواقع.

يقول أدونيس في كتابه "مقدمة للشعر العربي": "الحدس، كرؤيا وفعالية وحركة، هو الذي يوجّه الشاعر ويأخذ بيده (..) بالحدس (الشعري) نتصل بالحقائق الجوهرية".

لقد علّق السورياليون أهمية فائقة على الحدس الشعري لأنه – حسب اعتقادهم – ذو طبيعة تهجس بعلاقات تحول الرؤية العقلانية للعالم دون ملاحظتها وإدراكها.

في التخيّل السابق للوعي، يحلّ الحدس محل الملاحظة. يقول بنجامان بيريه: "الشعر والفن يعيشان على نحو كامل في الحدس، بواسطة الحدس ولأجله، والمخيلة هي وسيلته للفعل".

الصدفة

اعتاد الإنسان الاعتماد على ما يظن أنها حقائق مألوفة، ذات تماسك وصلابة. لكن، على نحو متزايد، يتضح أننا لا نمتلك كل أسرار الوقائع في الطبيعة، وفي ما يحيط بنا. نحن نجهل كل الظواهر الغريبة التي تتجلى هنا وهناك، دون أن تهب نفسها لأي تعليل أو تفسير منطقي.

إننا نعيش في عالم من الأسرار، المسكون بآلاف من الأطياف غير المرئية. عالم مجهول يشعر الإنسان فيه بأنه خاضع لقوى هي التي تحرّك كل أفعاله وأفكاره، وكل حياته. والإنسان يشعر بضرورة اكتشاف وفهم هذه القوى المجهولة التي تتحكم فيه.

ثمة أحداث خارجية، لقاءات، صدف، أحداث غير متوقعة، عناصر خارقة تتجلى على الرغم من قوانين الواقع.. كلها لا تخضع لعلاقات منطقية لكنها تحكم الفعاليات الإنسانية، تؤثر فيها وتحركّها، وقد تكون تجسيداً لرغبات لا شعورية أو واعية.

هناك وقائع يعمل المرء على إقصائها – بتأثير من التربية أو قيم الواقع – نحو أعماق اللاوعي بحيث تبقى مغمورة هناك حتى يتم تسليط الضوء عليها وكشفها. عندئذ يتم استدعاء ما تم إقصاءه عن الفكر: الأنا الخفيّة النرجسية، الازدواجية، المخاوف بكل أنواعها.. إلخ.

للصدفة دور أساسي ولا غنى عنه: فهي التي تحكم اللقاءات، وتقرّر الأنشطة والفعاليات. لا أحد، لا شيء، قادر أن يتحكم في عملها ويضبط تدخلها أو تخللها في العلاقات والشؤون الإنسانية. كما لا يمكن إخضاع الصدفة لإرادة ورغبة شخصية.

الصدفة، وفق التأويل الفرويدي، هي تجسيد لضرورة خارجية تشق طريقها في اللاوعي الإنساني.

أما الصدفة الموضوعية – حسب تعريف ميشيل كاروج – فهي: "مجموعة الظواهر التي تمثّل حضور الخارق في الحياة اليومية، إذ يتضح بها أن الإنسان يسير في وضح النهار وسط شبكة من القوى الخفيّة يكفيه أن يكشفها ويلتقطها ليخطو باتجاه النقطة العليا.. حيث الاندماج الكوني،

والوحدة بين الإنسان والكون، وتوحّد كل المتناقضات، وحيث امتزاج الماضي والمستقبل في تركيب واحد".

السوريالية تؤمن بوجود مجال يتجاوز سلطات العقل، وأن ليس كل حدث له تفسير منطقي أو عقلاني.. فالواقع الحقيقي ليس منظماً أو منطقياً، بل يمكن فهمه عبر العقل اللاواعي، عبر القوى الخفية: كالذكريات والمصادفات والتحذيرات المسبقة التنبؤية.

في نظر السورياليين، الناس لا يعون أن حوادث الحياة اليومية هي نتيجة لسلسلة من الأسباب لا تُدرك أسرارها، وهذه الأسباب لا تخضع لأي منطق.

إن تحليل كل الظروف الموضوعية والشخصية (التي جعلت كائنين مجهولين يجتمعان ويتوافقان على نحو قوي) يُظهر أن تقاربهما كان مرسوماً سلفاً في عمق نفسيتهما. فالصدفة - حسب بروتون - ليست إلا "التقاء سببية خارجية مع غائية داخلية كشكل من أشكال التعبير عن ضرورة خارجية تشق طريقها في اللاشعور الإنساني".

الصدفة، بالنسبة للسورياليين، هي عامل أو أداة كشف، لذلك هم يحتكمون إليها على نحو متعمد بدلاً من تركها تتطفل من تلقاء نفسها. الصدفة هي المفتاح الذي يحل التناقض بين نواميس الإنسان ونواميس الطبيعة، وينقض الاعتقاد بأن كلا منهما يخضع لنظام يختلف عن الآخر، بالتالي يقوم تنافر دائم بين الطرفين. وفيما يتعلم الإنسان التوغل في دروب "اللاوعي"، يكون بوسعه أن يكتشف المزيد عن ظاهرة "الصدفة" التي تلعب دورا أساسيا في الحياة اليومية.

إن لقاءً يتم صدفةً بين رجلٍ وامرأة، يجعل من الحدث العادي منبعاً للسعادة العميقة والكشف المفرح. وغالباً ما يتفق للمرء، عندما يكون في انتظار شخص ما أو أكثر، أن يجد في الذين يمرون أمامه، الذين لا ينتظرهم، جاذبية وغموضاً أكثر مما في من ينتظرهم.

السوريالية تهيئ التحولات الشاعرية لمثل هذه اللقاءات التي تتم صدفة، دون توقع، وعلى نحو غير مألوف، التي منها يمكن أن يتولّد معنى جديد للحياة.

إذا كان الواقعي - حسب ما يقوله والاس فاولي في كتابه "عصر السوريالية" - يهتم بإقامة الصلة بين الإنسان وحياته (أي الأشياء والقوى المادية التي تلامس حياته) فإن السوريالي يهتم بإقامة الصلة بين الإنسان ومصيره (أي الأشياء المادية وقوى ما فوق الطبيعة التي تكوّن مصيره). الفنان هنا ينفصل عن الأشياء القائمة لكي يتّحد بالأشياء المحتملة.

آمن السورياليون بالصدفة كقوة كلية الوجود في العملية الإبداعية. وقد أظهروا ذلك في أعمالهم الفنية، مؤكدين أن كل صدفة، بما أنها لقاء غير متوقع مع شخص أو شيء غير متوقع لقائه، تستتبع لقية أو اكتشافاً: هبة الصدفة.

لأن العقل يجد هذا العنصر (الصدفة)



غامضاً وملغزاً، متعذراً تفسيره أو تعليله، فإن التفكير العقلاني يميل إلى نفي الصدفة وتعبيرها إلى حقل العرضي والاتفاقي. بينما تقبلها الذهنية السوريالية وتقرّها بوصفها انعكاساً مضيئاً للمدهش.

لقد عبّر السورياليون عن إعجابهم البالغ بقصيدة مالارميه "رمية نرد"، ليس فقط لأنها تمثل ذروة شعر مالارميه، بل أيضاً لأنها تتعامل مع الصدفة كقوة كونية تُظهر نفسها في كل مكان، وذلك ضمن بنية شعرية محكمة.

ماكس إرنست كان يسمي الصدفة "سيدة الدعابة".. ذلك لأن الدعابة توجد في التجاور، الذي تحدثه الصدفة، بين عناصر متلائمة، أو عناصر غير متلائمة منطقياً.





مفهوم الإنسان في تراجيديا غوته "فاوست"

بقلم: هالة رسلان
(سورية)

سارت الحضارة الجديدة في تطورها عبر مراحل كثيرة. والفترة، التي تعرف بالعصر الحديث أو عصر التنوير أتت بعد عصر النهضة، عندما بدأت الحضارة والثقافة تتحرر من سلطة الكنيسة، وعندما بدأ الإنسان بإدراك نفسه كمركز للكون، كما كانت الحال في العصور القديمة السابقة للعصور الوسطى.

كان الإنسان دوماً العامل الفعال الأساسي في الحضارة والثقافة. وتطور الوعي الذاتي للإنسانية مرتبط بشكل متين بتفكير الإنسان بطبيعته. فالكثير من المفكرين حاولوا أن يجدوا جواباً على سؤال: "ماذا يعني الإنسان؟". حيث اعتبر البعض منهم إن الطبيعة الإنسانية مشروطة بواقع السقوط في الإثم، أما البعض الآخر اكتشفوها متواجدة في عقلانية الإنسان ككائن، وغيرهم وجدوها متمركزة في نشاطها الاجتماعي. كان هذا السؤال في الفترات الأولى من التطور يطرح بطريقة مغايرة: على ماذا يعتمد الإنسان في وجوده؟ علماً إن الإجابة وإدارك هذا السؤال ما زال آني في الوقت الراهن. حاولت في البداية الميثولوجيا الإجابة عليه، ومن بعدها حاولت الديانات إيضاحه.

كان الإبداع الميثولوجي للإنسان في الحقب القديمة الأولية متحد مع الطبيعة ومتعلق بشكل كامل بها، ومن ثم، وعن طريق طقوس معينة، حاول وسعى أن يؤثر على الطبيعة. ففي زمن الأبطال الإغريق، الذين حاولوا مصارعة الآلهة، بدأ هذا السعي يتخذ علامات وتصرفات واقعية. وهذا يدل على ان الإنسان وقف على عتبة جديدة من تطور الوعي الذاتي، حيث أدرك إنه كائن قادر على الدفاع عن

نفسه والوقوف لنفسه. وبما إن الآلهة الإغريقية آنذاك كانت ترمز للقوى والظواهر الطبيعية المختلفة، فهذا يعني أن الإنسان تجرأ على مصارعة وقتال العناصر الطبيعية، مثل الماء والنار (نبتون إله البحار والفيضان، وهيفايستوس إله النار والبرونز)، أو معارضة الظواهر الأخرى المجسدة في أشكال الآلهة، مثل إله الحرب أريس، والثورة ضد الإله الشهير زوس عند الإغريق ولكن في كل مرة كان الحديث يدور عن صراع لظواهر محدودة. فبقي الإنسان كائن تتعلق حياته بأمور كثيرة وعديدة، رغم أنه من صنع وابتكر الأنماط الإنسانية للآلهة anthropomorphous.

أصبح الإنسان بعد توطيد وتشريع الديانة المسيحية مرتبطاً ومعتمداً في حياته على الكنيسة. كان كل شيء في العصور الوسطى تحت سلطة الدين: الثقافة، المجتمع، الدولة، أما الإلحاد فكان ممنوعاً حسب القانون ويعاقب عليه. وفي هذه الفترة بالذات تظهر أسطورة تتحدث عن معاهدة عقدت بين الإنسان والإبليس، حيث سيحاول الإنسان بواسطتها أن يحتال على الشيطان، وفيما بعد سيعتمد عليها لإيجاد مكانته وإدراك ذاته. وهذا رمز واضح لتغير العقيدة.

توضح الأساطير الشعبية ماهية الإنسان بواسطة وسائل رمزية - مجازية، أما الفلاسفة فيعتمدون على أدوات ثقافية - فكرية متنوعة ومختلفة ليحللوا هذه المسألة.

تغير شكل العقيدة المتبعة سابقاً بشكل تام في بداية العهد الجديد أو عصر التنوير، أي في فترة تطوير الأفكار العلمية ومحاولة تسخير الطبيعة، حيث ظهر سؤال آخر شغل المفكرين: ما هو الشيء الذي يعتمد في وجوده على الإنسان؟ وكانت الإجابة غير متوقعة: ليس فقط العالم المحيط يتوقف ويعتمد على الإنسان فحسب، بل الإنسان نفسه يعتمد ويتوقف على ذاته. وهذه النتيجة جعلت من موضوع إدراك ماهية الإنسانية أكثر المواضيع آنية في العلوم الإنسانية والثقافية والحضارية.

نظر فلاسفة عصر التنوير إلى الإنسان من نواحي مختلفة، واضعين في الصدارة واحدة من الصفات التابعة لطبيعة الإنسان: إما بدايته العقلانية أو الحسية، وجوده الاجتماعي أو الفردي، التصرف المتعمد أو التلقائي. وعملية البحث عن إجابة لهذه التساؤلات خلقت عدة اتجاهات ومذاهب فكرية أساسية، منها مذهب الحسية الذي يعترف إن الحس هو أصل المعرفة. ويمكن اعتبار ان أول من وضعه هو الفيلسوف الانجليزي فرانسيس بيكون، وأفكاره هذه وجدت تطوراً في النظام الفلسفي لجون لوك وديفيد هيوم وجورج بيركلي.

يُرسم الإنسان في فلسفة القرن الثامن عشر، كفرد معزول يتصرف بناءً على مصلحته الشخصية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى غير فلاسفة القرن



الثامن عشر الأشكال العامة المعتمدة لدى الناس ليعطوا بدلاً عنها شكلاً جديداً يتمثل في الشمول القانوني الذي يقف أمامه الجميع سواسية وهو مفهوم الدولة. وفي هذا الاتجاه عمل جون لوك وتوماس هوبس.

نظر جولين لاميتري إلى الإنسان على أنه آلة ويجسد الحركة الحية الدائمة. فنحن نفكر، حسب رأي لاميتري، ونتصرف كأشخاص شرفاء وصادقين فقط عندما نكون في حالة الفرح والنشاط، كل شيء يتعلق بكيفية تشغيل هذه الآلة. حتى إن نوعية الطعام والطقس برأيه يؤثران بشكل مباشر على الإنسان، فالحالات المتعددة للروح تتوافق مع حالة الجسد.

وبهذا نُظر إلى موضوع ماهية الإنسان في عصر التنوير من عدة زوايا. وكل زاوية تحمل أهمية معينة وتقوم على أسس متينة وسليمة، ولكن ضعف هذه النظرة يعود إلى أنها كانت نظرة ضيقة، نظرة تعالج خيط واحد.

إن الثقافة الروحية البعيدة عن التفكير العلمي، كانت تملك أداة قوية أخرى لمعرفة الكون، وهذه الأداة هي الفن. فطبيعته النموذجية تخدم بشكل مستمر الأسس التي تساعد على تصور العالم بشكل كامل، أكثر مما يحاول العلم إقناعنا به. ومع تطور الحضارة التي فسرت أن الإنسان هو حقيقة الكون المركزية، بدأت تتشكل الحاجة لدى الإنسان الأوروبي في إدراك ذاته. أما موضوع فاوست فتعود جذوره إلى الأساطير الشعبية التي تعبر عن حلم قديم يكون به الإنسان قوياً وحراً.

كان لنموذج فاوست نماذج أولية سابقة ظهرت أثناء انتشار المسيحية، نذكر منها الساحر سيمون وكيبريان. إن الآلهه حسب المفهوم المسيحي، والذي يختلف كل الاختلاف عن الآلهة الإغريقية، هو عبارة عن بداية الخير المطلق. وبناء على هذا، أصبحت الأساطير والقصص الشعبية تتحدث عن صراع الإنسان ليس مع الإله كما كان سابقاً، بل مع من يجسد الشر المطلق، أي مع الشياطين والأبالسة الوثنيين.

كان من يمارس السحر الأسود في العصور الوسطى يعتبر ملحداً ويعاقب أو يعدم بسبب ابتعاده عن الأخلاق المسيحية. لذلك نجد إن موضوع القصص والأساطير آنذاك كان مطابقاً لنظرة ولمتطلبات الكنيسة الكاثوليكية، وهذا أدى إلى انعدام مفهوم التعددية في تفسير حياة وموت فاوست. فإن قررت الكنيسة معاقبة الكافر أو الملحد، كان الوعي الاجتماعي يبحث عن طرق لتبرير هذا العقاب.

ان أول من جسد أسطورة فاوست بالشكل الأدبي التام كان يوهان سبيس في كتابه "قصة الدكتور يوغان فاوست"، الذي يتحدث عن ساحر وخيميائي شهير أبرم عقداً مع الشيطان. في هذا الكتاب لقي فاوست عقابه من قبل الكاتب بسبب إلحاده. إضافة إلى التعاليم الأخلاقية التي يحملها الكتاب، هناك أسلوب

سرد ممتع وملون وحي لمصير فاوست، ما يمنح الكثير من المتعة أثناء قراءته. وهذا العمل الأدبي صنع لفاوست شهرة كبيرة.

إن قصة سبيس عن فاوست أعطت لقضية تاريخية . فولكلورية مفهوم "الفاوستية"، الذي اعتمد فيما بعد كمصطلح، وثبتت بشكل مفصل موضوع فاوست، ورسمت دائرة رئيسية لمجموعة من الأسئلة المرتبطة بجريمة وعقاب بطل صفيق وصلف وجريء في آن واحد.

إن مصير الكتاب الثاني عن دكتور فاوست الذي صدر في عام ١٥٩٩ على يد هينري فيدمان، كان مماثلاً لمصير كتاب سبيس. كم كان قلم هينري فيدمان ضعيفاً، وكم كان كتابه مليء بالأقوال المأثورة المقتبسة من الإنجيل والرهبان. لكن كتابه في النهاية حصد شهرة بين القراء، لأنه كان يتضمن أموراً جديدة لم يتطرق لها سبيس.

تتحدث أسطورة فاوست عن علاقة إنسان فخور بنفسه بقوى الشر. وكان الرهبان الكاثوليكيين والقساوسة البروتستانتيين اللوثريين يدينونه، محاولين بشتى الطرق أن يثبتوا أنه كان ساحراً تعيساً يثير الشفقة، مات معذباً، وكتب له العذاب الأبدي في الجحيم. ولكن ومع ذلك، كان يعتبر الشعب فاوست إنساناً حاملاً لبطولات خارقة، ومنتصراً في النقاشات ومحاربة الأعداء ومحظوظاً في الحب. فجميع الأساطير كانت تبدأ بأن فاوست أبرم عقداً مع الشيطان، وفي الكثير من الأحيان كان المؤلفين يميلون إلى مواساته والإعجاب به أكثر مما كانوا يستنكرون أفعاله ويلعنونه.

وهذه الصفات بالذات للأسطورة كانت الدافع الرئيسي لكتابة مسرحية "القصة التراجيدية لدكتور فاوست" عام ١٥٨٨ على يد الكاتب الدرامي الشهير كريستوفر مارلو.

وبغض النظر عن أفكار الكهنة اللوثريين، سعى مارلو إلى تفسير تصرفات بطله على إنها جاءت بهدف تعطشه للمعرفة، وليس بسبب رغبته للوصول إلى ابيقورية وثنية هانئة وربح سهل وإلى العظمة. وبهذا يكون مارلو أول من أعاد المعنى الفكري السابق لهذه الأسطورة الشعبية التي عتمت عليه الكنيسة.

كانت هناك نظرات مختلفة مقارنة بمارلو على موضوع فاوست بين الباحثين في مجال العلوم الإنسانية في الحقبة الأخيرة من عصر النهضة. فإذا كان المفكر المؤيد بشكل راديكالي تيتانية سعي مارلو لكشف الصفة التراجيدية للاسطورة، فإن المفكر الإنساني المحافظ بن جونسون في مسرحيته الكوميدية "الخيميائي" عام ١٦١٠ أكد الناحية الهزلية لهذه الأسطورة. حيث رأى بن جونسون في شخصية فاوست، إضافة إلى السحر والشعوذة، الضلال والغباء. وهذه الصفة في فاوست جسدتها شخصية الخيميائي، الذي كان يحمل اسم السيد ابيكور مامون

في المسرحية. ومثله مثل فاوست كان يبحث عن الطرق السحرية للسيطرة على العالم بمساعدة الأشباح. ويغذي الغباء إيمانه بالسحر، والسبب يعود إلى الشخصية الفردية للسيد ايبيكور وإلى طريقته الابيقورية في التفكير، والتصور المرتبط هنا بالمفهوم الأبيقوري هو التعلق بالأمور الدنيوية واللذة الجسدية.

كما لو إن الروح نفخت في بطل عصر النهضة والإصلاح من جديد، حيث جذب هذا البطل انتباه الكاتب الثوري ليسينغ، الذي كان أول من فكر أن ينهي أسطورة فاوست دون أن يرمي بالبطل في الجحيم، بل تحدث عن ابتهاج الحشود السماوية لمجد الباحث الحريص عن الحقيقة. لكن وفاة ليسينغ كانت السبب في توقفه عن كتابة هذه الدراما، تاركاً لنا فقرات صغيرة منها.

أصدر ماكسيميليان فون كلنجر، صديق غوته، في عام ١٧٩١ رواية تحت عنوان "حياة فاوست"، وأعطى فاوست، إضافة إلى كل شيء، صفة اختراع طباعة الكتب. صفحات هذا الكتاب مليئة بأسلوب السخرية لدى الاقطاعيين، وتجسد في الوقت ذاته، أسباب خيبة الأمل المرة والرفض المتشائم لبعض المثل التنويرية.

إن فاوست عند كلنجر هو عبارة عن أول طابع للكتب، عاش في ظروف تاريخية محددة لعصر النهضة الأوروبي. وبذلك يظهر فاوست كإنسان تاريخي يعيش في ظروف نموذجية لحقبة تاريخية محددة، وليس كبطل ميثولوجي تواجده يكون خارج نطاق فترة زمنية معينة.

جسدت الوثنية التصور عن الإنسان الخارق عبر نموذج أو شخصية ساحر ما، الذي يستطيع أن يسخر لصالحه القوى الغامضة. وخلفت القرون الوسطى أسطورة تتحدث عن إنسان يسعى إلى العظمة بأي ثمن، حتى لو كان الثمن هو إبرام صفقة مع الشيطان. أما الثقافة المسيحية فعدلت هذه الأسطورة الى قصة عن موت الروح المرتكبة للإثم. ولكن ومع انتشار عملية العولمة تغيرت أهداف الثقافة، وتغيرت معها صورة أو نموذج فاوست.

جاءت تراجيديا غوته "فاوست" قمة النزعة الأدبية والتحول في نموذج الساحر في القرون الوسطى. حيث وجد غوته في نموذج فاوست جميع المسائل الفلسفية لعصر التنوير، وهذا النموذج أضحى رمزاً للبحوث الفلسفية في تلك الفترة، التي كان انتشار المعرفة العلمية من أهم خصائصها.

عمم غوته المشاكل الآنية للحقبة عبر شخصية فاوست. وبالرغم من استخدام غوته موضوعاً متداولاً، إلا إنه أغناه بالمحتوى الفلسفي المعاصر، موضحاً عبر مصير البطل عن نموذج معمماً وواسعاً لمصير الإنسانية.

الإله عند غوته عبارة عن المعرفة، عن الحقيقة والعقل الكوني. الإله يجسد البداية العليا بما يطابق مفهوم الربوبية وعدم التدخل في حياة البشر، وفي حالات نادرة يصدر حكمه عليهم. الإله يثق بالإنسان، ويعطيه حق الإختيار.



أما تجسيد الشر فهو من اختصاص إبليس. ولكنه يلعب دوراً مزدوجاً، ففي محاولاته لإيقاظ الخسة عند فاوست، يظهر كإبليس مغوٍ. إن الإبليس في الإيديولوجية المسيحية غير مساوٍ للإله، لأنه يمثل انعدام المسامحة والظلام. ويعطي غوته لهذه الصفة صبغة فلسفية، ويعبر إبليس عن القوة السلبية في كل الأمور. فهو بسلبيته لا يغوي فاوست فحسب، بل يدفعه إلى معرفة كل ما هو جديد، وبهذا يساعده على التنقل إلى مراحل جديدة متطورة في مجال المعرفة ومعرفة الذات. إن الاندفاع الكبريائي لفاوست مع اتحاده مع الاصرار العملي للإبليس يشكل عتلة متينة توصل في نهاية المطاف فاوست إلى الحركة، إلى البحث والتطور.

نجد في بداية التراجيديا فاوست عالم متقدم في العمر، بدأ يلعن حلمه للوصول إلى المجد، يلعن صبره وعمله الدؤوب، وهذه كانت بمثابة لحظة صحوة الإدراك، لتأتي بعدها اللحظة الحاسمة عندما وجد فاوست عدو تطوره المتمثل بالعزلة الداخلية والدراسة الغير المجدية لعلوم السابقين. أما التطور الروحي الحقيقي فهو متواجد في ما هو مناقض، في السعي الهادف للمعرفة، في التفكير المنتج والعمل المكثف. وعندما يكون فاوست متواجد في هذه الحالة النفسية، يبرم عقده مع إبليس.

إن فكرة إبرام فاوست عقد مع الإبليس تشترط أن يحصل إبليس، في حال شعر فاوست بالرضا التام، على السلطة التامة على روحه. وهذا ما يفسر فكرة تقول إن الإنسان خسيس برغباته. ولمتابعة بحوثه ودراساته والقيام بالتجارب يحتاج فاوست إلى الصبا، وأول ما يفعله الإبليس . يعيد لفاوست شبابه وقوته.

ومنذ هذه اللحظة تصبح كل لقطة أو مقطع في التراجيديا اختبار لقوة فاوست في حياته الواقعية.

يعرض إبليس على فاوست أن يدخل أولاً إلى "العالم الصغير"، أي إلى عالم البشر الخاص، ومن ثم يقترح عليه الدخول إلى "العالم الكبير"، إلى الدولة ومجالات الحياة الاجتماعية.

يتهم ويبرر غوته في كتابه أبطاله. موضحاً أنه عندما يتضارب المفهوم الاجتماعي والفردي على الإنسان أن يقوم بالاختيار. لكن المجتمع لا يسمح بتغيير أو مخالفة قوانينه التي يزيد عمرها على مئات السنين، ويجبرنا غوته على التفكر بجوهرها. وتبريره لمواقف ولتصرفات أبطاله تكون متفاوتة ومبنية على قدرتهم على معرفة وإدراك خطيئتهم، ومرتبطة بقدرتهم على تحمل مسؤولية تصرفاتهم. تتحول مسألة السعادة على المستوى الدنيوي أو الحياتي اليومي إلى مسألة البحث عن الطرق للتوصل إليها، وإلى موضوع الإثم والتكفير عنه. وهذه المفاهيم لا توقف الابتسامة الساخرة للإبليس.

عدا عن إبليس ودسائسه، يمتلك الشر في هذه التراجيديا ناحية واقعية،

تتمركز بالظروف الاجتماعية لحياة الإنسان. بالنسبة لغوته الشر هو ما ترك المجتمع من فضلات، تقاليده وعاداته، وخرافاته إضافة إلى النمط الثابت المعتمد للتصرف. يتوسع غوته في القسم الثاني من التراجيديا في كلامه عن الصفة الواقعية للشر. حيث يملي هذا القسم من التراجيديا غوته بالتلميحات اللاذعة عن الوضع السياسي لزمنه وينتقد بأسلوب تنويري الأنظمة الملكية الفاشلة في أوروبا، معتبراً إن أجهزة الدولة وسلطة الإمبراطور تجسدان الشر بسعيهما إلى كل ما هو دنيوي، إلى الرفاهة والتسلية. وهنا يرسم غوته بشكل واضح الطريق التاريخي المسدود، يرسم السلطة التي لا توصل المجتمع إلى التنوير، الشعب الذي يعيش في فقر، والدولة التي لا تتطور لا في المجال الاقتصادي ولا في المجال الثقافي - الاجتماعي. يمر فاوست عبر تجارب واختبارات، وينتقل بشكل تدريجي من درجة إلى أعلى في سلم إدراك الذات، ليقترب من السلطة المطلقة. وحتى في هذه المرحلة المتقدمة من التطور، التي لا يصل إليها إلا القليل من البشر، يبقى متأثراً بالنمط المتبع للتصرف في المجتمع. وبشكل عفوي يقتل فيليمون وبوشوس Baucis and Philemon١: فاوست لا يعطي الأمر المباشر لقتلهم، ولكن مبدأ المصلحة الذاتية ينتصر غير آبهاً بمنطق الأخلاق المتبعة.

يظهر غوته في نهاية التراجيديا بطله على شكل كهل. وبغض النظر عن أنه أصبح عجوزاً على مشارف الموت، يبقى فاوست بالنسبة لغوته شخصاً متفائلاً بمستقبله، ويؤكد إن نظرية العمل الدؤوب والمستمر للإنسان هي أهم مبدأ في حياته.

يحلم فاوست في نهاية حياته بمستقبل يرى شعبه سعيداً به. لم يكن بالنسبة لفاوست الانغماس الكلي في نِعم الحياة، أو الحصول على الرضا التام هدفاً، بل هدفه كان البحث عن الكمال والصراع الدائم.

لقد صنع غوته نموذجاً كاملاً لشخصية، وأوضح في الوقت نفسه صعوبة إدراك جوهر الإنسان. يصبح التناقض بين الخاص والعام، بين الفرد والمجتمع، بين العقل والمشاعر ظرفاً تراجيدياً لتواجد الإنسان. ويقوم الإنسان مدى حياته بحل هذه المسألة بمساعدة الاختيار والتطور. إن إنسان عصر التنوير يملك الإرادة، ولكن خياره لا يؤدي دوماً إلى محصلات إيجابية.

يحصل العقد الذي أبرم بين فاوست وإبليس في تراجيديا غوته على تفسير جديد، يصبغ برموز مغايرة، تتمركز فكرته في أن الحركة هي الطريقة الوحيدة للحياة، وتوقفها يؤدي إلى التراجع والتخلف.

يؤكد غوته في مسرحيته عن إيمانه بالإنسان وبقدرات عقله الهائلة للتطور. فالصراع بالنسبة لغوته هو قانون الحياة.

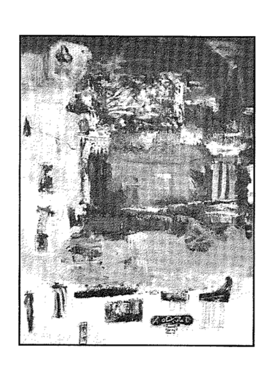
فاوست كما نراه في التراجيديا هو

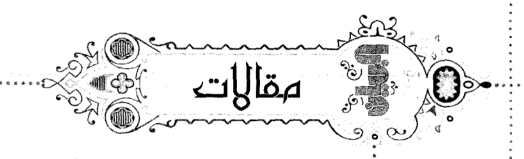


شخصية تيتانية، متساوية في القدرة مع شخصيات عصر النهضة. فاوست ليس ساحراً كما كان متعارف عليه في الأسطورة، إنما هو أولاً إنسان حر، يسعى بقوة أفكاره أن يتغلغل إلى أسرار الوجود. فاوست شأنه شأن إنسان حقيقي يشعر بعدم الرضا لما توصل إليه، لأنه يريد معرفة المزيد. وفي هذه النقطة بالذات يجد غوته رهن الكمال الأبدي للشخصية الإنسانية.

أوضح غوته في فاوست تلك الصفات والأمور التي كانت تهم الفلاسفة المتنورين، ولكن بوحدة متناقضة: فاوست يفكر ويشعر، ويستطيع أن يتصرف بشكل لا إرادي، وفي الوقت نفسه قادر على الإدراك العميق للحل. هو شخصية أو فرد قائم بذاته، يسعى إلى الحرية وفي الوقت نفسه يجد أن جوهر الحياة يتواجد في العمل على سعادة الآخرين. ولكن اكبر اكتشاف حققه غوته في صفات فاوست. هي قدرته على البحث والتطور في ظروف تراجيدية لتناقض داخلي.

Baucis and Philemon: الجزء الأخير من تراجيديا فاوست. عجوزان كانا يعيشان في منزل بالقرب من كنيسة قديمة قتلهم إبليس في المسرحية.





ليتشح المسرح بالحزن
محمود درويش يحلق روحاً و شعراً في رابطة الأدباء

بقلم :فهد توفيق الهندال
(الكويت)



من أنت ، يا أنا ؟ في الطريق
اثنان نحن ، وفي القيامة واحد .
خذني إلى ضوء التلاشي كي أرى
صيرورتي في صورتي الأخرى .
فمن سأكون بعدك ، يا أنا ؟
جسدي ورائي أم أمامك ؟
من أنا يا أنت ؟

بتأمل عميق ، يعبر كل عتبات الزمن مع هذه اللوحة المقتبسة من جداريته الشهيرة ، عبر المشاركون عتبة رابطة الأدباء إلى حضرة أمسية " محمود درويش .. قراءات حول العالم " التي أقيمت تزامنا مع احتفالية مهرجان برلين العالمي للأدب ، وكبداية لموسم الرابطة الثقافي ٢٠٠٨/٢٠٠٩ ، ليتشح المسرح بسواد الحزن على رحيل شاعر أضاء بشعره جل عمره صورة الوطن الحزين، مقارعا ظلمة الاحتلال و الاغتراب . فاضاءت أشعاره قبل الشموع صوره في هذه الأمسية ، لتستعيد من الذاكرة الدرويشية ، بعض



المقتطفات من أمسياته المصورة عبر إنتاج قصير متواضع في بدايتها من تنفيذ منظمي الأمسية ، و بما ألقاه الشعراء المشاركون من قصائده التي جاءت متناسقة مع رحيله الأبدي عن هذه الدينا ، بعدما عانق جسد محبوبته " أرض فلسطين " .

الشعر لا ينسى

الشعر لايكبر

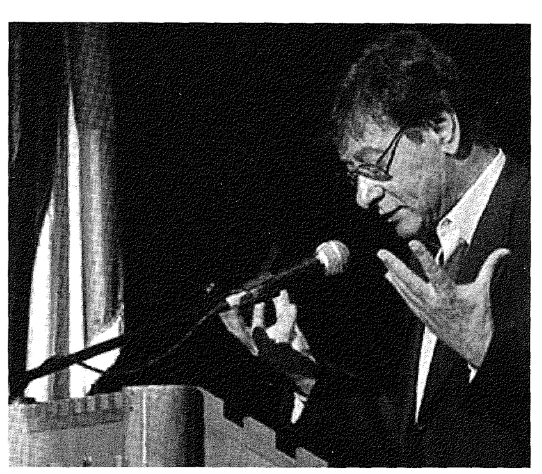
ولايموت

ان خط القلم برحيل جسد عنا

فمخطوط شعره لايدفن

لايموت

بهذه الكلمات ، أشعل القاص يحيى طالب أولى شموع الأمسية، لتتوالى بعدها بقية الشموع ، فيعبر المشاركون على أهم محطات درويش الشعرية، حيث ألقى الشاعر ماجد الخالدي (الكويت) بعض لوحاته المحلقة في فضاء الحب عند درويش ، عبر قصائد (لم تأت)، (كمقهى صغير هو الحب)، (مقهى، وأنت مع الجريدة) ، في حين اختار الشاعر مازن نجار (سوريا) غيرها ، تطوف حول مدارات درويش في تفكيره الشعري عبر قصائد (لا شيء يعجبني)، (رزق الطيور) ، (لي



حكمة المحكوم بالإعدام) ، أما الشاعر نادي حافظ (مصر) ، فقد اختار قصيدة (الجدارية) ذاتها كشاهد على نزاع درويش مع الموت قبل موعده بسنوات. ليلقي مقدم الأمسية القاص يحيى طالب بدوره، قصيدة تعتبر هي الأخيرة (لاعب النرد)، وهي لم تنشر بعد.

ومع مناسبة الأمسية ، تناغم الحضور مع إيقاع الحزن على رحيل الشاعر محمود درويش ، لتتزاحم الأرواح و الوجوه على المكان ، وحتى لحظة صمت المشاركين وانتهاء النشاط ، وفم الجميع يردد ما قاله درويش :

" هزمتك يا موتُ الفنونُ جميعها "

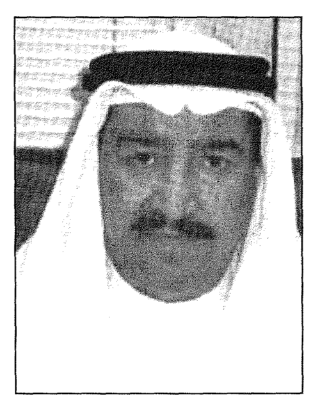
■ شهدت الأمسية حضورا ، توحد في حضرة الشعر إنصاتا و مشاعرا . من بين الحضور أمين عام رابطة الأدباء الروائي حمد الحمد ، الشاعر الدكتور خليفة الوقيان ، الروائية ليلى العثمان، الدكتور سليمان الشطي ، الشاعر علي السبتي ، الروائي طالب الرفاعي ، الشاعر يعقوب السبيعي ، الفنان غنام الديكان ، الروائية منى الشافعي ، القاصة ليلى محمد صالح ، الباحث خالد سالم محمد ، الدكتور مرسل العجمي ، الكاتب المسرحي سليمان الحزامي وآخرون ، وجمع من الأدباء الشباب و الزملاء محرري الصحافة، و عدد من الأدباء و المثقفين العرب المقيمين في الكويت ، إضافة لمنظمي الأمسية أعضاء اللجنتين الثقافية والاعلامية في رابطة الأدباء .

■ جدير بالذكر ، ان الشاعر محمود درويش كان قد زار الكويت في أوائل ثمانينيات القرن الماضي ، ضمن فعاليات الأسبوع الثقافي الفلسطيني.



التيمة الاجتماعية في مسرحية "لمن القرار الأخير" للكاتب عبد العزيز السريع

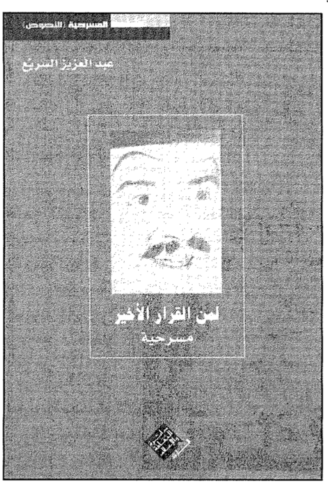
بقلم: شوقي بدر يوسف
(مصر)



عبد العزيز السريع

يعد عبد العزيز السريع أحد العلامات الهامة في المسرح الكويتي المعاصر، وواحد من الذين ساهموا في نشأة هذا المسرح ومتابعة جهوده الفنية حتى أصبح المرح الكويتي الآن من الدعامات القوية الفاعلة والمؤثرة في عالم المسرح والدراما العربية في كافة أشكالها وتوجهاتها في الوطن العربي.

بدأ السريع حياته الإبداعية في فرقة مسرح الخليج العربي مع كل من صقر الرشود ومنصور منصور وكان له دور كبير في رسم السياسة العامة لهذه الفرقة الوليدة في ذلك الوقت، فقد كان عضواً في اللجنة الثقافية لها، وساهم مع زملائه في صياغة توجهات الفرقة وحدد معهم منذ البداية خريطة المسرح الكويتي الحقيقية بشكل متوازن مع النهضة التي كان الكويت يمر بها آنئذ، ومع التطور الذي لحق بالحركة المسرحية في الكويت ساهم عبدالعزيز السريع بجهوده وكتاباته في دفع عجلة هذا التطور حتى أصبحت الحركة المسرحية في الكويت الآن تعتمد على خبرة كبيرة اكتسبها هؤلاء الشباب الذين أثروا الحياة الأدبية والثقافية وكان لهم دور بارز في الحركة المسرحية العربية على إطلاقها.



وبجانب مساهماته في مجال المسرح كتب عبد العزيز السريع القصة القصيرة وله في هذا المجال مجموعة وحيدة صدرت عام ١٩٨٥ وهي مجموعة "دموع رجل متزوج" وهي مجموعة تحتفي بالقضايا الإنسانية والاجتماعية شأنها شأن الأعمال المسرحية التي صدرت له آنذاك.

الجوانب السلبية

ومسرح عبدالعزيز السريع يعتمد على النظرة الواقعية النقدية للمجتمع، فهو يعالج القضايا الإنسانية والاجتماعية بطريقة غير مباشرة من خلال طرحها على خشبة المسرح وتجسيد خطوطها وعرض الجوانب السلبية منها لإدانة الواقع بما يحمله من مساوئ عالقة،

وهو في نفس الوقتٍ يطرح أيضاً من خلال مسرحه حلولاً إيجابية جذرية لهذه القضايا، ففي مسرحية "فلوس ونفوس" وهي باكورة أعماله المسرحية، جسد السريع ما تفعله الثروة بالنفس البشرية من تغيرات وتأثيرات سلبية لها سطوتها الذاتية، وهو بذلك يطرح إشكالية التحوّل في المجتمع وما سيطرأ عليه من جراء تحوله من مجتمع فقير إلى مجتمع غني. من خلال هذا الأب الذي ما أن جرى المال في يده حتى تنكر لرفيقة عمره التي شاركته حياته بحلوها ومرها، وتزوج عليها امرأة أخرى غير عابئ بما سيلحق أسرته من ضرر وزوجته من قهر وظلم، كما نجد أن الابن أيضاً في هذه المسرحية يفقد انتمائه لأسرته وأهله ويعود إليهم من الخارج ومعه زوجة أجنبية ضارباً بتقاليد بيئته وعادتهم عرض الحائط.

كذلك نجد ذلك ايضاً في مسرحية "لمن القرار الأخير؟" وهي مسرحية تعالج ثيمة اجتماعية احتفى بها الكاتب كخط درامي أساسي في هذا النص المسرحي، وهي ثيمة استقلالية الشباب عن أسرهم ومدى نجاح هذه الاستقلالية في حياتهم الاجتماعية بعد ذلك. وهذه الثيمة متواجدة في عالمنا العربي خاصة في الأماكن الريفية والبدوية حيث تلجأ كثير من الأسر إلى احتواء أبنائهم بعد زواجهم من بنات الأخ أو بنات الأخت ودفعهم للحياة معهم داخل نطاق الأسرة كنوع من الارتباط بين الأسر وأبنائها، أو كنوع من لم الشمل والحفاظ على قوة الأسرة وعزوتها، وعدم

تحت عنوان "كلمة ولكنها ليست القرار الأخير" كتب الدكتور سليمان الشطي عدة مقالات حول المسرحية نشرت في مجلة البيان الكويتية في بداية سنة ١٩٦٩، استهلها برؤيته حول ما كتب عن المسرحية وقت عرضها على خشبة المسرح ونظرته الخاصة تجاه الملاحظات النقدية التي تأرجحت ما بين التعاطف مع العرض والمختلفة معه.

ولا شك أن التحليل الذي أورده الدكتور الشطي في مقالاته قد جاء ليحدد ويبرز جوانب إيجابية وجوانب أخرى سلبية، وأحياناً جوانب ثالثة تتأرجح بين الإثنين.

التفريط في الأبناء خاصة إذا كانوا من الذكور ومن خلال هذه المعيشة تظهر كثير من المشاكل الاجتماعية التي حاولت هذه المسرحية الاتكاء عليها، والاهتمام بخيوطها لإبراز وجه الحياة الاجتماعية في هذه الإشكالية التي تمثل أبعاد الإنتماء في المجتمع وتعقيداته ومحاولة الشباب مواجهة الصعاب التي تقابلهم في حياتهم العملية ومحاولة التغلب على هذه الصعاب بالإصرار والمثابرة والحب وكل المقاومات الذي يحملها الشباب على عاتقه.

كتبت مسرحية "لمن القرار الأخير؟" في أواخر الستينيات وعرضت على مسارح الكويت وبعض دول الخليج ولاقت نجاحاً كبيراً في ذلك الوقت، إضافة إلا أنها قدر لها الآن أن تكون من ريبرتوار المسرح الكويتي وبواكير

مسرح عبدالعزيز السريع يعتمد على النظرة الواقعية النقدية للمجتمع، فهو يعالج القضايا الإنسانية والاجتماعية بطريقة غير مباشرة من خلال طرحها على خشبة المسرح وتجسيد خطوطها وعرض الجوانب السلبية منها لإدانة الواقع بما يحمله من مساوئ عالقة، وهو في نفس الوقت يطرح أيضاً من خلال مسرحه حلولاً إيجابية جذرية لهذه القضايا

أعماله الأولى، بل ومن الأعمال التي تؤرخ للحركة المسرحية في دولة الكويت، وفي دول الخليج بصفة عامة. وبقدر نجاحها على خشبة المسرح إلا أنها أثارت جدلاً كبيراً حولها من الناحية النقدية، طال هذا الجدل النص المسرحي ذاته، المضمون والنسق والصياغة وتوجه الرؤية، وبعض تقنيات الكتابة، كما تم جدل آخر في ساحة المسرح الخليجي حول العرض المسرحي الذي تم تنفيذه على خشبة المسرح وأخرجه في ذلك الوقت الفنان صقر الرشود وتم عرضه في عدة أماكن في الكويت والقاهرة وبيروت، وقد كتب عنها نعمان عاشور في مجلة الكويت، كما كتب عنها أيضاً الدكتور سليمان الشطي عدة مقالات في مجلة البيان، كما كتب عنها أيضاً بعض نقاد المسرح في منطقة الخليج.. وقد نشرت المسرحية في طبعتين، الطبعة الأولى كانت في باكورة سلسلة مسرحيات كويتية وصدرت الطبعة الثانية عن دائرة الثقافة والإعلام بدولة الإمارات العربية المتحدة وهي التي نعتمد عليها في هذه القراءة، وهي محاولة لقراءتها قراءة جديدة وهي محاولة كما قال عنها الدكتور سليمان الشطي في دراسته الملحقة بالنص: "أنه عودة لحديث قديم جديد".

رؤية إنسانية

والمسرحية هي واحدة مما كتبه عبدالعزيز السريع للمسرح الكويتي في فترة كانت هناك أزمة حقيقية في النصوص المسرحية ليس في الكويت وحدها بل وفي العالم العربي بأكمله، فقد كان عدد كتاب المسرح في الكويت آنذاك يعد على أصابع اليد الواحدة، وقد كتب عبد العزيز السريع مسرحيات "فلوس ونفوس" -الجوع- عنده شهادة- لمن القرار الأخير؟" إضافة إلى ثلاثة أعمال أخرى بالاشتراك مع الفنان الكويتي صقر الرشود وهي مسرحيات " ١، ٢، ٣، ٤،بم- شياطين ليلة الجمعة- بحمدون المحطة". كما قام السريع أيضاً بمحاولة تكويت مسرحية الكاتب الأمريكي آرثر ميللر وهي مسرحية "الثمن" من خلال الاحتفاء بالنص العالمي كرؤية إنسانية وإسقاطه على واقع المجتمع الكويتي بشخوصه وهمومه وتوجهاته الآنية وواقعه الخاص خاصة أثناء فترة التحول الاقتصادي والاجتماعي في منطقة الخليج.

وسنحاول قراءة هذه المسرحية من خلال النص الأدبي وليس من خلال العرض المسرحي والفرق بين القراءتين كبير، وسنحاول أيضاً أن



تناقش بعض الآراء التي كتبها بعض النقاد عن هذا النص من خلال ما تضمنه الكتاب الذي صدر عن دائرة الثقافة والإعلام بدولة الإمارات العربية. وهي آراء ربما تكون قد كتبت في عجالة أو كانت تحت تأثيرات خاصة من ناحية العرض ومن ناحية المناخ السياسي والاجتماعي الذي خلفته نكسة ١٩٦٧ في ذلك. إذ أن كتابة المسرحية تزامن في ذلك الوقت وظلال النكسة كانت لا تزال تخيم على العالم العربي بأكمله من كافة الوجوه، ولا شك أن المسرح كان أحد الواجهات التي تأثرت بهذه الظلال سواء ما ظهر على خشبته من أعمال اجتماعية أو رمزية أو سياسية.

كتب نعمان عاشور تحت عنوان "تجارب وقراءات" عن مسرحية" لمن القرار الأخير؟" والتي شاهدها في إحدى زياراته للكويت في نهاية الستينيات، حيث تناول البناء الدرامي للمسرحية والشخصيات والحوار والإخراج والأداء التمثيلي في مقال نشر في مجلة الكويت في مستهل عام ١٩٦٩ وتضمنها الكتاب الذي بين أيدينا الآن والذي صدر فيه النص، وعن البناء الدرامي قال نعمان عاشور: "أن أهم ما يلفت النظر في النص الدرامي أنه يكشف عن تمرس بقدر ما يكشف أيضاً عن موهبة.. إذ استطاع الكاتب أن يوفق بين الجو الذي تدور فيه الأحداث داخل مشاهد واقعية وبين شخصيات تستمد حيويتها من مناقشات ذهنية صرفه.. لأن الأحداث هينة وأبسط من أن تؤجج عواطفها.. ولهذا فالنص لا يثير المشاعر بقدر ما يثير الأفكار".

وفي حديثه عن الشخصيات تناول نعمان عاشور الشخصيات بكلمات قصيرة وبسيطة لا تشف عن الأبعاد الإنسانية لكل شخص ولا دورها في الأحداث إنما جاء حكمه عليها من خارج الشخصية وليس من داخلها ولا من خلال تضفيرها بمجريات ما يحدث في النص من تتابع وتصاعد في هذه الأحداث. كما تناول أيضاً الحوار بكلمات قصيرة لا تسمن ولا تغني من جوع حيث قال: "ولعل القوة الحقيقية للنص تكمن في حواره". وهذا رأي صحيح إلى حد كبير إلا إنه لم يبرر ذلك من داخل المتن الأصيل وهو النص المسرحي بل جاء حكمه عليه أيضاً حكماً مطلقاً حين قال: "لأن المؤلف بالفعل يملك ناصية حوار دفاق يجعله يسيطر على موضوعه سيطرة كاملة". ولم يبرز نعمان عاشور مدى قدرة المؤلف على ذلك من خلال الاستشهاد والتدليل من النص على هذه الآراء التي سابقها، مع أن نص المسرحية مليء بجوانب كثيرة تبرز قدرة المؤلف على استخدام الحوار في بلورة أفكاره ومواقف شخصياته داخل هذه الإشكالية الاجتماعية التي يعرضها.

القاعدة الأرسطية

وفي رأينا فإن البناء الدرامي للنص من خلال القراءة الحالية يؤسس لتيمة اجتماعية بسطها الكاتب وعرضها ليبرز نوعاً من الصراع الاجتماعي داخل الأسرة، وبطبيعة الحال فالصراع هنا وإن كانت إشكاليته مصيرية تتعلق بمستقبل الأسرة وما تتعرض له من عواصف

ربما تكون سحابة صيف تمر سريعاً، وربما تكون عميقة الأثر على أفراد الأسرة جميعهم. لذا نجد أن الكاتب قد استخدم القاعدة الأرسطية (البداية والوسط والنهاية) في بنائه الدرامي من خلال عرض الأمر في الفصل الأول ثم إيجاد محور الأزمة بكل تفاصيلها في الفصل الثاني ثم فك الارتباط بين الشخصيات وعودة الأمور إلى مجراها الطبيعي في نهاية النص. أي أنه استخدم الحبكة في بنائه الفني لنصه المسرحي وهو ما يتناسب مع القضايا الاجتماعية التي تعرض على خشبة المسرح في هذا النوع من الكتابة المسرحية. لذا نجده في استهلاله الأول أو في عتبة النص يطرح تساؤله عن عمومية القضية من خلال هذا المشهد القصير:

وليد: طيب والنتيجة يا سيد سامي، أنت من تقصد به الكلام؟ من تحاكي؟

سامي: (ينزل من الكرسي) أحاكي نفسي، فيها شيء؟!

وليد: الواحد يحاكي نفسه بها الطريقة!!.

سامي: طبعاً.. لازم نغير سلوكنا، لازم نفكر بصوت عالٍ، أنا ودي أوصل كلامي لكل الناس، وهذا اللي أبحث عنه، أبحث عن الطريقة التي توصلني للكلام مع الناس.

وليد: أفتكر الناس ما هم فاضيين لك، كل واحد له مشكلته الخاصة اللي دايخ معاها.

سامي: وهذا هو الخطأ، لازم نتناسى مشاكلنا أو على الأقل نؤجلها.

وليد: أنت بأي منطق تتكلم؟

سامي: منطق العقل، منطق المناقشة، المنطق اللي لازم يعم.. كل واحد لازم يتساءل، كل واحد لازم يشك، يناقش.. يتكلم.

وليد: جميل.. بس أحب أفهم قبل كل شيء، أنت شنهو اللي تبيه.

سامي: هذا هو السؤال اللي أنا أطرحه على نفسي كل يوم، بصراحة ما أدري.

وليد: يعني!!

سامي: يعني، ما أدري، ما أدري شا للي أبيه.

وليد: يعني للحين ما لقيت نفسك؟

سامي: أبداً.. أكذب عليك؟.. أنا لو إني لاقي نفسي، كان ما قعدت أصرخ كل يوم الصبح.

ويبدأ النص في تصاعد دراميته بعد هذا التساؤل الذي طرحه سامي ووليد في هذا المشهد الاستهلالي والذي نجد أن الكاتب يطل برأسه وراء هذا التساؤل الواقعي الملح الذي يطرحه سامي أو الكاتب على نفسه كل يوم وما يدري له إجابة، ربما كانت هي السمة الغالبة في هواجس الشباب وقت كتابة المسرحية. ويبدأ الخط الدرامي للمسرحية في عرض خطوطه من خلال فصوله الثلاث التي تتكون منها المسرحية.

فالعلاقة بين الزوجة ثريا والزوج وليد تتأزم بعد أن جاء وليد بزوجته إلى بيت أبيها وأقاما فيه عدة أيام والدافع إلى ذلك رغبة ثريا وموافقة وليد لها على ذلك في الاستقلال بحياتهما والعيش بعيداً عن أسرة والده اللذان



يقيمان معهما. إلاأن ثريا تفصح عن بعض التطلعات الاجتماعيةالتي تفوق قدرة زوجها على تحقيقها، مثل اقتناء سيارة، والحياة في بيت كبير، إقامة الحفلات واستخدام الخدم وغير ذلك من الأمور المرهقة مادياً. ويحضر العم والد ثريا وينصح وليد بتحقيق مطالب زوجته طالما هو يوافقها على ذلك، لكن وليد يقرر الرجوع في ذلك إلى والده وأخذ موافقته قبل ترك بيت الأسرة والاستقلال بحياته.: وبالفعل تنتقل الأسرة الصغيرة إلى شقة منفصلة يؤسسها وليد بدخله المحدود. إلا إنه يفاجأ بمطالب زوجته التي تتجاوز حدود المعقول والمألوف، وترهقه بإقامة الحفلات التي لا طاقة له بمصاريفها، ويفزع وليد إذ يكتشف أن رغبة زوجته ستدمر حياتهما،وينشب الخلاف في الأسرة الصغيرة ويحتدم هذا الخلاف إلى حد كبير.ويخير وليد زوجته بين الرضا بما هو مقسوم وموجود، أو الذهاب إلى بيت أبيها، وتخرج ثريا غاضبة إلى بيت أبيها الذي يعود بها مرة أخرى إلى شقة زوجها عارضاً الاشتراك في مساعدتهما مع شقيقه واقترح أن يعطيهما فيلا صغيرة مملوكة لأخيه ويساعدهما هو في تأثيثها لهما. وينفرد وليد بزوجته ليتفاهما في هذا الوضع الجديد، وتعود الأمور إلى مجاريها مرة أخرى، وتنتهي المسرحية بهذا السؤال الذي تصدر المسرحية "لمن القرار الأخير؟".

إيقاع حواري

إن رسم الشخصيات في هذه المسرحية من وجهة نظري، ومن خلال قراءتها قراءة جديدة، قد جاء متلازماً مع طبيعة الأحداث، متلائماً مع جريانها وتدفقها داخل النص. فالنص يخدم الواقع الاجتماعي من خلال إشكالية يحاول الكاتب رسم خطوطها، ويبرز ظلالها عن طريق تحريك الشخصيات من خلال إيقاع حواري يخدم البناء الدرامي ويخدم التوجه الذي يراه الكاتب في خدمة فكرته. وقد نجح الكاتب في ذلك من خلال عدة مستويات.

المستوى الأول شخصية سامي الذي يختبئ وراء قناع يخفي به موقفه المنفتح على الجمهور وشخصيته المشاركة، باعتباره أحد أفراد الأسرة الذي يجب أن يكون رأيه بطبيعة الحال في مواجهة صديقه وزوج أخته ثريا، وأن يكون تعاطفه مع أخته. وهو بهذا القناع إنما يواجه الجمهور بطريقة مباشرة لجذبه إلى التساؤلات التي يطرحها في بداية كل فصل. وقد استخدم الكاتب هذه الطريقة في مسرحيته لإيجاد شخصية شبه راوية، تستطيع أن تقطع السياق وتكسر حاجز الصراع وتشترك مع الجمهور في مواجهة المشكلة شكل مباشر وليعبر عن رأيه بصراحة حتى ولو كانت هذه الصراحة في مواجهة الواقع الذي هو أحد أفراده. فهو في كل مرة يواجه بها الجمهور في بداية كل فصل إنما يعطي الجمهور فرصة للمشاركة في مواجهة الموقف الواقعي الذي يعبر عن الواقع المأزوم داخل هذا الفصل وليعطيه فرصة للمشاركة من خلال المواجهة المباشرة. نجد ذلك واضحاً في استهلال مشهد الفصل الثاني من المسرحية:

سامي: (خارج الستارة- يلبس القناع- الموسيقى لا تزال تصدح) ثريا فرحانة بشقتها الجديدة.. عازمة ناس وعاملة حفلة... وموسيقى وشغل عدل.. طبعاً أنا معزوم وأنا طلعت علشان أتكلم وياكم شوي- وأبوي سوّاها واستوّت.. كاه الحفلة في نهايتها.. على كل، أنا أترك لكم الفرصة تشوفون باقي الحفل.. إذا باقي فيها شيء (يختفي مع رفع يده للجمهور).

المستوى الثاني من خلال شخصيتي وليد وثريا وهما الشخصيتان الرئيسيتان، والذي قال عنهما نعمان عاشور إنهما لم تخدمهما بساطة الأحداث. وبإعادة قراءة النص مرة أخرى نجد أن شخصيتي وليد وثريا قد أثريا النص بتوجه كل منهما، وبحرارة موقف كل منهما تجاه قضيته المحتدمة داخل النص، وعلى العكس فإن البساطة التي جرى بها الحوار وعرض الفكرة جاءت متممة لرسم شخصيتهما وإيضاح طبيعة كل منهما تجاه الحدث وتجاه الآخر، فكل منهما وهما زوجان يقفان أمام بعضهما موقف النقيض، ثريا تبحث لنفسها عن مكان يليق بها داخل الأسرة المستقلة بعيداً عن سطوة البيت الكبير الذي لا تجد فيها راحتها، كما أوضح، ووليد يحاول أن يوفر لها هذا التوجه ولكن في حدود الإمكانيات المتاحة له خاصة وأنه موظف بسيط في الدرجة الرابعة ومرتبه يكاد يفي بالضروريات. والصراع بين الاثنين يسير بالقول والفعل، والحوار يعبر عنه في إيقاع بسيط ومؤثر، والفعل من خلال إقامة ثريا لحفلة يظهر فيها البذخ، وتدعو إليها بعض أفراد الأسرة وبعض الأصدقاء. وهنا يبدأ وليد وهي الشخصية الفاعلة في النص في وضع الأمور في نصابها الصحيح. فهما إما أن يكونا أو لا يكونا، إما أن يعيشا بدخلهما المحدود وإما أن تعود هي إلى بيت أبيها على الرغم من إنها ابنة عمه وزواجهما كان قد مر عليه قرابة خمس سنوات. هذه المحاورات والمواقف والمشاهد الذي نجح الكاتب في ترتيبها وبلورتها كانت جميعها في خدمة رسم الشخصية الفاعلة للحدث والمعبرة عن أفكاره الذي ارتآها الكاتب لهذا النص.

المستوى الثالث هي الناحية النفسية التي تظهر بها الشخصيات الرئيسية وليد وثريا ووالد ثريا فكل منهما يعبر عن ذاته من داخله، وإن كانت المقالات والدراسات التي تناولت الشخصيات لم تلتفت إلى هذا الجانب، فقد تناولت الشخصيات بآراء عامة، إضافة إلى الشخصيات الثانوية التي كانت في خدمة الحدث الرئيسي جاءت هي الأخرى على حساب نفس المنحى الذي لا يتجاوز الرأي الانطباعي، ولعل مقالة الأستاذ نعمان عاشور قد تنبهت إلى شيء مهم في رؤيتها تجاه هذه المسرحية وهو ما يعبر عما ذكره كله وهو الإقناع الدرامي فكل ما ذكرناه من آراء هي تتوجه ناحية هذا المصطلح. شخصية سامي وقناعها، شخصية ثريا وسامي وصراعهما المحتدم يتوجه بكامله ناحية "الإقناع الدرامي"، الحوار وتدفقه على ألسنة الشخصيات جاء معبراً وبنجاح كبير عن الإقناع الدرامي وفي خدمة الحدث الرئيسي للنص.



والإقناع الدرامي يستمد عناصره من نجاح الكاتب في التعبير عن الواقع، مستخدماً الشخوص والحوار والبنية الأساسية التي جاءت لتضع أمامنا موقف أسرة على وشك الانهيار، ولكن الحب والتسامح والترابط أنقذها مما أوشكت على التردي فيه. كان هذا هو الواقع وممكنه.

فموضوع المسرحية مستمد من الواقع، وتيمة هذا الواقع موجودة في كل مكان ومشكلته مألوفه في مجتمعات كثيرة، بل وموقف الزوجة ربما هو موقف جميع الزوجات، وموقف الزوج هو أيضا موقف جميع الأزواج، وهذا هو المضمون العام للمسرحية، وكل ما يشكل مضموناً يهم الناس بطبيعة الحال. والجميع مسكونون بهذا الهاجس، هاجس التطلعات، لكن ضعف الإمكانيات هي التي توئد هذه التطلعات وتفسد مظاهرها. وعلاوة على تواجد هذا الواقع في حياتنا، هناك أيضاً ممكن الواقع وقد استخدم الكاتب الواقع الاجتماعي بتفاصيله لتحقيق ممكن الواقع الذي تتطلع إليه جميع الشخصيات، فكل الشخصيات تتطلع إلى ممكن الواقع، ثريا تتطلع إلى حياة أفضل مما تحياه الآن وهي تبحث عن هذا الممكن في تمردها على واقعها، ووليد يتطلع إلى أن تقنع زوجته بما هو يستطيع أن يوفره وهو يبحث عن هذا الممكن في إصراره على موقفه الذي يراه هو الموقف السليم لحياة أسرية سليمة، والعم يتطلع إلى التوفيق بين ابنته وزوجها الذي هو ابن أخيه، وسامي يتطلع إلى ممكن الواقع الذي يعيشه الشباب في مثل سنه.

رؤية الدكتور سليمان الشطي

وتحت عنوان "كلمة ولكنها ليست القرار الأخير" كتب الدكتور سليمان الشطي عدة مقالات حول المسرحية نشرت في مجلة البيان الكويتية في بداية سنة ١٩٦٩، استهلها برؤيته حول ما كتب عن المسرحية وقت عرضها على خشبة المسرح ونظرته الخاصة تجاه الملاحظات النقدية التي تأرجحت ما بين التعاطف مع العرض والمختلفة معه.

ولا شك أن التحليل الذي أورده الدكتور الشطي في مقالاته قد جاء ليحدد ويبرز جوانب إيجابية وجوانب أخرى سلبية، وأحيانا جوانب ثالثة تتأرجح بين الإثنين.

وقد عرض لنقطتين أساسيتين:

الأولى: صورة الخيال المثالية التي يقف أمامها الواقع القاسي وتتغلغل فيه المسرحية لتلقي بالأضواء الكاشفة على هذا الخط الفاصل بين الحلم والواقع، أو بين الواقع وممكن الواقع كما سبق أن بينا.

النقطة الثانية: هي فقدان الإرادة الواعية عن الشخصيات خاصة الشخصيات الفاعلة في النص وهي ثريا ووليد وسامي. من جراء جريها وراء تحقيق ممكنات الواقع، تبحث كل منها عن الإرادة الواعية في العديد من متناقضات الواقع.

وقد حقق الدكتور الشطي رؤيته النقدية ومن خلال الاستشهاد بمشاهد من النص، هذا التشابك الذي ورد من خلال الصراع الدائر والأحداث المتطورة ودلل من حوار

الشخصيات هذا التمزق الحاصل بين الحلم والواقع، بين الخيال وتحقيق هذا الخيال.

ولا شك أن الرؤية التي ساقها الدكتور الشطي في مقالاته عن المسرحيةهي رؤية أمسكت بأطراف الموضوع من كافة الوجوه، حاول فيها أن يقلب الموضوع من كافة جوانبه، إلا أننا سوف نكتفي من رؤيته بهذه الكلمات التي حركت الراكد خلال قراءتنا لهذه المسرحية والتي قال عنها إنها قراءة قديمة جديدة:

" من خلال هذه المواقف نستطيع أن نضع إصبعنا على بداية الخيط الذي ننفذ إليه لهذه الشخصيات الفريدة، والتي تمثل العشرات من أبناء هذاالجيل الذين لم يستطيعوا أن يحددوا مواضع أقدامهم، فعاشوا في حيرة تهدد حياتهم.

ولكن.. هل ظلت هذه الشخصية متجمدة ضمن هذا الإطار طوال المسرحية، أم أنها تأثرت بما يجري حولها من أحداث فحركتها إلى الأمام فتنمو وتتطور؟"

ولا شك أن هذا الرأي حافل بالدلالات الرمزية والمقنّعة. ولا شك أن تاريخ كتابة المسرحية وعرضها على خشبة المسرح كان هو الآخر محل تساؤل الآن. هل كانت المسرحية فعلاً نصاً اجتماعياً يخاطب الواقع الاجتماعي من خلال هذه التيمة أم أن به ظلال سياسية وإنسانية أخرى؟.

فنحن لا يمكن أن ننسى ما فعلته بنا نكسة يونيو ١٩٦٧ ما نشأ عنها وما تبعها من إحباطات. والمسرحية كتبت بعد النكسة بقليل. لذا أعتقد أن هناك ظلالاً خيمت على المضمون بل وعلى عنوان النص الذي يعتبر من ضمن عناصر البناء الفني له. فالمسرحية بمظاهرها الاجتماعية والرمزية لا يمكن أن تنفصل عن المناخ العام للثقافة العربية، خاصة وأن ظلال هذا المناخ ظل كل شيء في العالم العربي. وإذا كان المسرح هو ترمومتر الحياة الحقيقية، والمتأثر الحقيقي بهذا المناخ، فلا شك أن نصوصه وعروشه مهما كانت توجهاتها سوف تتأثر بهذا الوقع من خلال الإدانة الغير مباشرة لما حدث والسعي نحو إبراز ما حدث من خلال الرمز والشخصية العربية في مجتمعها الصغير الذي هو جزء من المجتمع العربي الكبير. ولا شك أن مسرحية" لمن القرار الأخير؟" حينما ظهرت والعالم العربي يعيش آثار النكسة وظلالها انبثقت في نسيج النص كل التفاعلات التي تؤجج لإدانة الواقع. فمن العنوان وحتى نسيج النص بأكمله الذي يحمل داخله نبرة التمرد والبحث عن الحرية وصراع الأجيال. لذا كان الرأي الذي ربط هذه المسرحية بآثار نكسة يونيو هو رأي اتفق معه.

والآ، وقد مر على هذه النكسة أكثر من خمسة وثلاثين عاماً فإن العودة إلى قراءةهذه النصوص المسرحية المتزامنة مع هذا الوقت العصيب الذي سبق أن شهدناه يعتبر عودة إلى تاريخ المسرح ونصوصه التي تمثل تراثه الحديث والريبرتوار الذي يؤرخ له الآن.



يوميات فرانز كافكا

١٩١٣

ترجمة وتقديم: محمد هاشم عبد السلام

(مصر)

قام الأديب التشيكي "فرانز كافكا" بتدوين يومياته في الفترة ما بين عام ١٩١٠ وحتى عام ١٩٢٣، وهي فترة طويلة نسبيًا قياسًا لعدد السنوات، لكن إذا نظرنا إلى النتاج الإجمالي لعدد صفحات اليوميات التي أعيد إصدار ترجمتها باللغة الإنجليزية عام ١٩٧٥ فسنجده لا يتجاوز ٥٥٠ صفحة. وإذا نظرنا عن قرب لهذه اليوميات فسنجد أن "كافكا" كانت تنتابه، إن جاز التعبير، نوبة من الانكباب على تدوين اليوميات، وسنجد أن هذه السنوات هي التي أسفرت عن وصول هذه اليوميات إلى الحجم السابق ذكره، وسنكتشف أن ثمة سنوات كان يداوم فيها "كافكا" على كتابة اليوميات بشكل منتظم، وسنوات أخرى، مثل الأعوام من ١٩١٩ وحتى ١٩٢٣، لم يقم فيها "كافكا" إلا بتدوين صفحة في كل سنة تقريبًا. وحتى السنوات التي كان فيها "كافكا" مواظبًا على كتابة اليوميات، مثل الفترة من ١٩١١ وحتى ١٩١٤، لم يكن يكتبها بصفة يومية منتظمة. وهذا يتفق تمامًا مع الطبيعة التي نعرفها جميعًا عن "كافكا" في كل ما كتبه. جدير بالذكر أن اليوميات المشار إليها أعلاه صدرت مترجمة عن الألمانية في طبعة واحدة، وقام بترجمة السنوات من ١٩١٠ وحتى ١٩١٣ إلى الإنجليزية "جوزيف كريش"، ومن ١٩١٤ وحتى ١٩٢٣ "مارتن جرينبرج" بمساعدة "حنا أرندت"، وتلك الترجمة مأخوذة عن الترجمة الإنجليزية لـ "جوزيف كريش". وفي ما يلي استعراض لما دونه كافكا:

١١ فبراير

أثناء قراءتي لبروفات "المحاكمة"، دونت كل العلاقات التي أصبحت واضحة لي في القصة بقدر ما أتذكرها الآن. هذا ضروري لأن القصة خرجت مني مثل ولادة حقيقية، مغطاة بالقذارة والوحل، ولديّ الآن فقط اليد التي يمكنها الوصول إلى الجسم نفسه، وقوة الرغبة في عمل هذا: الصديق هو حلقة الوصل بين الأب والابن، إنه الرباط الأقوى المشترك فيما بينهما. جالسًا بمفرده في نافذته، يبحث "جورج" وينقب على نحو مثير في هذا الوعي عما يتشابهان فيه، يعتقد أن لديه والده في داخله، وأنه سيكون في سلام مع كل شيء إذا لم يكن هناك استغراق عميق في تفكير حزين وزائل. الأب أثناء القصة، بسبب الوضع المتشدد الذي للأشياء الأخرى الأقل التي يتقاسمانها بشكل مشترك يعطيه – الحب والولاء للأم، والإخلاص لذكراها، والزبائن الذين كان (الأب) هو أول من كسبهم لصالح العمل – يستخدم الرابط المشترك للصديق لجعل نفسه كخصم لـ "جورج". يترك "جورج" بلا شيء، العروسة، التي تعيش في القصة في علاقة مع الصديق فقط، والتي هي مشتركة بين الأب والابن، تم إبعادها بسهولة من جانب الأب نظرًا لأنه ليس هناك زواج قد تم حتى الآن، ولذا لا يمكنها أن تخترق دائرة علاقة الدم المرسومة حول الأب والابن. ما هو مشترك بينهما مبني بالكامل حول الأب، يمكن أن يشعر "جورج" به فقط كشيء غريب أو دخيل، شيء أصبح

كان الجو باردًا تقريبًا، وراذ المطر يعصف إلى داخل الحنطور، وهو ضائق بالطقس السيئ الذي كان يلاحقه طوال رحلة عمله هذه السنة، رفع نافذة الحنطور ومال إلى الخلف في أحد الأركان ليغط في النوم لخمس عشرة دقيقة أو نحو ذلك من المسافة المتبقية.

مستقلا، حيث إنه لم يمنح الحماية الكافية، التي تعرّضت لها الثورات الروسية، ولأنه هو وحده فقط الذي فقد كل شيء باستثناء وعيه بأن الأب قد أصدر الحكم، الذي عزل الأب عنه كلية، وكان له تأثير قوي جدًا عليه.

اسم "جورج" (Gorge) له نفس عدد الأحرف الذي لاسم "فرانز" (Franz). في كلمة "بيندمان" (Bendemann)، "مان" (mann) هي تشديد النبر لـ "بيند" (Bende) من أجل الاحتياط لكل الاحتمالات غير المتوقعة حتى الآن في القصة.

لكن "بيند" (Bende) لها بالضبط نفس عدد الأحرف المتحركة التي لـ "كافكا" (Kafka)، والحرف المتحرك "e" يقع في نفس المكان من الكلمة الذي يقع فيه الحرف المتحرك في كلمة "كافكا".

اسم "فريدا" له الأحرف العديدة التي لـ "فيليس" ونفس الحرف الأول (F)، "براندينفيلد" (Brandenfeld) لها الحرف الأول نفسه الذي لـ "بايور" (Bauer)، وفي كلمة "فلد" ثمة علاقة

في نهاية رحلته كانت هناك مفاجأة غير سارة في انتظاره. أثناء الحريق الهائل الأخير في "استامبول"، الذي ربما قرأ عنه "ليمان" أثناء رحلته، احترق "فندق كينجستون"، الذي كان من عادته التوقف فيه، احترق تقريبًا حتى الأرض، لكن السائق، الذي كان على دراية بهذا بالطبع، نفذ مع ذلك توجيهات راكبه بلا مبالاة كاملة، ومن دون أن ينبس بكلمة وصل به إلى مكان الفندق الذي احترق.

بعينها مرتبطة بالمعنى، أيضًا.

ربما حتى التفكير في برلين ليس من دون تأثير وربما تذكر "مارك براندينبرج" له نفس التأثير.

١٢ فبراير

في وصف الصديق واصلت التفكير في "ستيور". الآن عندما حدث أن قابلته منذ ثلاثة أشهر تقريبًا بعد كتابتي للقصة، أخبرني أنه قد ارتبط منذ حوالي ثلاثة أشهر.

بعدما قرأت القصة أمس عند "ويلتش"، خرج السيد "ويلتش" العجوز، وعندما عاد ، بعد وقت قصير، أثنى بصفة خاصة على الأوصاف التفصيلية في القصة. قال وذراعه ممتدة: "إنني أرى هذا الأب ماثلاً أمامي"، طوال الوقت وأنا أنظر مباشرة إلى الكرسي الفارغ الذي كان جالسًا عليه بينما كنت أقرأ.

قالت أختي: "إنه بيتنا". كنت مندهشًا كم كانت مخطئة في المكان، وقالت: "في تلك الحالة، إذن، سيتوجب على الأب أن يعيش في المرحاض".

٢٨ فبراير

وصل "إيرنست ليمان" إلى "القسطنطينية" في رحلة عمل صباح يوم خريفي ممطر، وكان كعادته – كانت هذه هي المرة العاشرة التي يقوم فيها بهذه الرحلة – لا يعير انتباهًا إلى أي شيء آخر، مضى عبر الشوارع الخالية على غير المعتاد إلى الفندق الذي كان يتوقف فيه دائمًا والذي وجده مناسبًا له. كان الجو باردًا تقريبًا، ورذاذ المطر يعصف إلى داخل الحنطور، وهو ضائق بالطقس السيئ الذي كان يلاحقه طوال رحلة عمله هذه السنة، رفع نافذة الحنطور ومال إلى الخلف في أحد الأركان ليغط في النوم لخمس عشرة دقيقة أو نحو ذلك من المسافة المتبقية. لكن نظرًا لأن السائق مضى به مباشرة خلال المنطقة التجارية، فلم يكن بوسعه الحصول على أية راحة، فصيحات الباعة الجائلين، وتحزيم حافلات نقل البضائع الثقيلة، إلى جانب أشكال أخرى من الضوضاء، الخالية من المعنى ظاهريًا، مثل حشد يصفق أيديه، أزعجت في العادة نومه العميق.

في نهاية رحلته كانت هناك مفاجأة غير سارة في انتظاره. أثناء الحريق الهائل الأخير في "استامبول"، الذي ربما قرأ عنه "ليمان" أثناء رحلته، احترق "فندق كينجستون"، الذي كان

الرجل الذي كان يعوق "ليمان" عن الانصراف، والذي ربما كان الجوع فقط هو ما أعطاه الشجاعة للتصرف بمثل هذه الطريقة، كان بالإمكان دفعه بسهولة بعيدًا عن الباب. وقد أدرك الرجل هذا ولم يجرؤ حتى على النظر إلى "ليمان"، لكن "ليمان" الذي كانت لديه بالفعل تجارب كثيرة جدًا بائسة في أسفاره لم يعرف كيف أنه من المهم في بلد أجنبي تجنب عمل أي شيء يجذب الانتباه.

من عادته التوقف فيه، احترق تقريبًا حتى الأرض، لكن السائق، الذي كان على دراية بهذا بالطبع، نفذ مع ذلك توجيهات راكبه بلا مبالاة كاملة، ومن دون أن ينبس بكلمة وصل به إلى مكان الفندق الذي احترق. نزل الآن بهدوء عن الصندوق، وكان من الممكن حتى أن يفرغ أمتعة "ليمان" لو لم يكن الأخير قد أمسك بكتفه وهزه، عندئذ ترك السائق الأمتعة، بالتأكيد، لكن ببطء وهو نعسان كما لو لم يكن "ليمان" وإنما تغييره لرأيه هو الذي أثناه عن هذا.

جزء من الطابق الأرضي للفندق كان لا يزال سليمًا وقد جعل صالحًا للسكنى نوعًا ما بتغطية القمة والأجناب بألواح خشبية. أشارت لافتة باللغة التركية والفرنسية إلى أن الفندق سيعاد تشييده خلال وقت قصير كأجمل وأحدث بناء. كانت الإشارة الوحيدة على هذا حتى الآن هي عمل ثلاثة عمال يومية، كانوا يكوّمون بواسطة الجواريف وأدوات التقليب الأنقاض في أحد الأجناب ثم تحميلها فوق عربة يد صغيرة.

حسبما اتضح الأمر، فإن جزءًا من موظفي الفندق، العاطلين بسبب الحريق، كان يعيش في هذه الأنقاض. جاء رجل وقور في سترة رسمية طويلة سوداء ورابطة عنق حمراء فاتحة يجري في الحال عندما توقف حنطور "ليمان"، وأخبر "ليمان"، الذي استمع له في غضب، بقصة الحريق، وأثناء ذلك كان يلوي أطراف لحيته الطويلة الرفيعة حول إصبعه، وقطع هذا فقط كي يلفت نظر "ليمان" إلى مكان بداية الحريق، وكيف انتشر، وكيف انهار كل شيء في النهاية. "ليمان"، الذي رفع عينيه بالكاد عن الأرض أثناء هذه القصة برمتها ومن دون أن يترك مقبض باب الحنطور، كان تقريبًا على وشك أن ينطق إلى السائق باسم فندق آخر يمكنه أن يقوده إليه عندما ناشده الرجل في السترة الرسمية، بذراعين مرفوعتين، ألا يذهب إلى أي فندق آخر، بل أن يبقى مخلصًا لهذا الفندق، حيث، برغم كل شيء، دائمًا ما كان يحظى بالرضى. على الرغم من حقيقة أن هذا لم يكن سوى حديث خال من المعنى ولا يمكن لأحد أن يتذكر "ليمان"، تعرف "ليمان" بصعوبة شديدة فقط على أحد الموظفين الذكور وإحدى الموظفات، رآهما في الباب والنوافذ، وهو ما يزال يسأل، كرجل كانت عاداته عزيزة عليه، كيف عليه، إذًا، في لحظة



قصة ابنة البستاني التي أعاقت عملي أول أمس. أنا، من يرغب في مداواة تعب أعصابي عن طريق عملي، مجبر على سماع أن شقيق الفتاة، كان اسمه "جان" وكان البستاني الفعلي ويفترض أنه خليفة "دفورسكاي" العجوز، قد سمم نفسه بسبب الاكتئاب الحاد (الملنخوليا) منذ شهرين في وهو في الثامنة والعشرين.

كهذه بالذات، أن يبقى مخلصًا للفندق المحترق. عرف الآن – وكان عليه أن يبتسم للفكرة بطريقة لا إرادية – أن الحجرات الجميلة في البيوت الخاصة كانت متاحة للنزلاء السابقين لهذا الفندق، لكن لهم فحسب، ولم يكن "ليمان" بحاجة إلا لينطق بالكلمة وسوف يؤخذ على الفور إلى أحد هذه البيوت، فقد كانت قريبًا إلى حد ما، لن تكون هناك مضيعة للوقت والإيجار – فقط تمنوا أن يتفضل عليهم وستكون الحجرة بالطبع مجرد بديل – كان منخفضًا على غير العادة، على الرغم من أن الطعام، الطهي "الفينيي"، كان، إن أمكن، حتى أفضل والخدمة أيضًا أكثر اهتمامًا ومجاملة من "فندق كينجستون" السابق، الذي كان غير ملائم أو تنقصه بالفعل بعض الجوانب.

"شكرًا لك"، قال "ليمان"، ودخل إلى الحنطور. "سأكون في "القسطنطينية" لخمسة أيام فقط، لا يمكنني فعلا أن أقيم في بيت خاص خلال هذه الفترة من الوقت، أنا ذاهب إلى فندق من الفنادق. السنة التالية، على أية حال، عندما أعود ويكون فندقك قد أعيد تشييده، سأتوقف عندك فقط بالتأكيد. اعذرني!" وحاول "ليمان" إغلاق باب الحنطور، من المقبض الذي كان ممثل الفندق يمسك به الآن.

"سيدي"، قال الثاني في تضرع، ورفع بصره إلى "ليمان".

"دعني أنصرف"، صاح "ليمان"، هازًا الباب وموجهًا السائق قائلا: "إلى فندق رويال". لكن سواء إن كان هذا بسبب عدم الفهم من جانب السائق، أو لأنه كان ينتظر إغلاق الباب، فقد جلس على أية حال فوق صندوقه مثل تمثال. لكن من دون غرض، لم يترك ممثل الفندق الباب، وأشار أيضًا بلهفة إلى زميل لينهض نفسه ويتقدم لمساعدته. كانت هناك بعض البنات وقد آمل بصفة خاصة أن يفعلن شيئًا ما، وظل ينادي: "فيني! هيه، فيني! أين فيني؟" الناس في النوافذ والباب التفتوا نحو الداخل حيث البيت، وهم يصيحون في حيرة، رآهم واحد يجرون وراء النوافذ، الجميع كانوا يبحثون عن "فيني".

الرجل الذي كان يعوق "ليمان" عن الانصراف، والذي ربما كان الجوع فقط هو ما أعطاه الشجاعة للتصرف بمثل هذه الطريقة، كان بالإمكان دفعه بسهولة بعيدًا عن الباب. وقد أدرك الرجل هذا ولم يجرؤ حتى على النظر إلى "ليمان"، لكن "ليمان" الذي كانت

العجز عن تحمل الحياة وحيدًا، وهو ما لا يقتضي ضمنًا العجز عن العيش. العكس تمامًا، إنه من المستبعد حتى أنني أعرف كيف أعيش مع أي شخص، لكنني غير قادر، بمفردي، على تحمل هجوم حياتي، ومتطلباتي الشخصية، وهجمات الزمن والشيخوخة، والضغط الغامض للرغبة في الكتابة، والأرق.

لديه بالفعل تجارب كثيرة جدًا بائسة في أسفاره لم يعرف كيف أنه من المهم في بلد أجنبي تجنب عمل أي شيء يجذب الانتباه، بغض النظر عن الصواب الكبير الذي قد يكون عليه. لذلك خرج مرة ثانية من الحنطور، في الوقت الحاضر لم يعر انتباهًا للرجل الذي كان يمسك بالباب بقبضة متشنجة، فقد مضى إلى السائق، وكرر تعليماته، وأضاف بوضوح أنه عليه المضي بعيدًا عن هنا بأسرع ما يمكن، ثم تقدم إلى الرجل عند باب الحنطور، وأمسك يده بقبضة عادية فيما بدا، لكنه كان يضغط خفية على المفاصل في صرامة شديدة لدرجة أن الرجل قفز تقريبًا وأجبر على أن يبعد يده عن مقبض الباب، وكانت صرخة: "فيني!" أمرًا وانفجار ألم معًا.

"ها هي تأتي! ها هي تأتي!" جاءت الصيحات الآن من جميع النوافذ، والبنت التي كانت تضحك، ويداها لا تزال ممسكة بشعرها، وكانت قد ارتدت ملابسها لتوها، ورأسها نصف محنية، خرجت تجري من البيت نحو الحنطور. "بسرعة! إلى داخل الحنطور! إنه ينزلق" صرخت، ممكسة "ليمان" من كتفيه ومقربة وجهها جدًا من وجهه. "أنا فيني". قالت عندئذ بنعومة، تاركة يديها تتحرك بمداعبة على امتداد كتفيه.

إنهم لا يقصدون فعلا ما هو شديد السوء بي، قال "ليمان" لنفسه وهو يبتسم إلى الفتاة، سيئ جدًا أنني لم أعد رجلا صغيرًا ولا أسمح لنفسي بالقيام بمغامرات خطرة.

"لا بد أن هناك قدر من الخطأ، يا آنسة"، قال، والتفتت نحو حنطوره: "أنا لم أطلب منهم أن يستدعوك ولا أعتزم المضي معك". وأضاف من داخل الحنطور: "لا تزعجي نفسك أكثر من هذا".

لكن "فيني" كانت قد وضعت بالفعل قدمًا على درجة الحنطور وقالت، ويداها معقودتان على صدرها: "لماذا لا تسمح لي أن أرشح لك مكانًا لتنزل فيه؟"

متعبًا من مصادر الإزعاج التي تعرّض لها بالفعل، مال "ليمان" إلى الخارج نحوها وقال: "من فضلك لا تؤخريني أكثر من هذا بأسئلة غير مفيدة! أنا ذاهب إلى أحد الفنادق وهذا كل شيء. ابعدي قدمك عن الدرج، وإلا فسوف تتأذين. انطلق، أيها السائق!"

"توقف!" صاحت الفتاة، رغم ذلك، وحاولت الآن بجدية حشر نفسها



في الحنطور. نهض "ليمان"، هازًا رأسه، وسد الباب كله بجسده البدين. حاولت الفتاة دفعه بعيدًا، مستعينة في محاولتها برأسها وركبتيها، فبدأت العربة تتأرجح على زنبركاتها المستهلكة، ولم يكن لدى "ليمان" أي سيطرة حقيقية على الموقف.

"ولماذا لا ترغب في أخذي معك؟ ولماذا لا ترغب في أخذي معك؟" واصلت الفتاة مكررة.

كان بإمكان "ليمان" بالتأكيد أن يدفع الفتاة بعيدًا من دون بذل أي قوة استثنائية، على الرغم من أنها كانت قوية البنية، لو لم يسرع الرجل في السترة الرسمية، الذي ظل صامتًا حتى الآن كما لو كانت "فيني" قد أسعفته، لم يسرع الآن، عندما رأى "فيني" تترنح، بقفزة، ساندًا إياها من الخلف ومحاولا دفعها إلى داخل الحنطور باذلا كل قوته ضد مساعي "ليمان" التي كانت ما تزال في حالة تحكم وسيطرة دفاعية.

مدركة أنه كان يتراجع، شقت الفتاة طريقها بالقوة في الواقع إلى داخل الحنطور، وهي تجذب الباب الذي انغلق بشدة في نفس الوقت من الخارج، قائلة، كما لو كان إلى نفسها، "حسنًا، الآن"، قامت أولا بهندمة بلوزتها على عجل، ثم، بتعمد أكثر، بتسوية شعرها.

"هذا لا مثيل له"، قال "ليمان"، الذي سقط في مقعده، إلى الفتاة التي كانت تجلس قبالته.

كانت الإقامة في "ريفا" مهمة جدًا بالنسبة لي. للمرة الأولى فهمت فتاة مسيحية وعشت كلية تقريبًا ضمن مجال تأثيرها. أنا غير قادر على تدوين الأشياء المهمة التي أحتاج إلى تذكرها. ضعفي هذا يجعل رأسي البليد صافيًا وخاليًا فقط لحماية نفسه، لكن بقدر ما تسمح الحيرة لنفسها بالاحتشاد حتى الحد أو السطح الخارجي فقط. إلا أنني أفضل تقريبًا هذه الحالة على الملل المجرد والضغط غير المحدد والتحرر غير الأكيد الذي منه سيتطلب أولا شاكوشًا لسحقي.

٢ مايو

أصبح من الضروري جدًا مواصلة كتابة اليوميات ثانية. أفكاري الشكوكية، "إف."، الدمار في المكتب، الاستحالة البدنية للكتابة والحاجة الداخلية لها.

تخرج "فالي" من بابنا وراء زوج شقيقتي الذي سيغادر غدًا إلى "كزورتكوف" من أجل المناورات العسكرية. رائع، كم يدل هذا الذي يعقب اعتراف الزواج مباشرة كعرف أن يصبح المرء معتادًا عليه بمعنى الكلمة.

قصة ابنة البستاني التي أعاقت عملي أول أمس. أنا، من يرغب في مداواة تعب أعصابي عن طريق عملي، مجبر على سماع أن شقيق الفتاة، كان اسمه



أطفأ المصباح، وأخذ قبعته وفتح الباب المفضي إلى المطبخ. عادة لا يهمه على الإطلاق إن كان يتوجب عليه الذهاب دائمًا عبر المطبخ، فقد قللت هذه المشكلة أيضًا إلى حد بعيد من إيجار حجرته، لكن من وقت إلى آخر، عندما يكون هناك كم من الضوضاء غير معتاد في المطبخ، أو عندما، مثل اليوم، يريد الخروج في وقت متأخر من المساء، كان يصاب بالضيق.

"جان" وكان البستاني الفعلي ويفترض أنه خليفة "دفورسكاي" العجوز، قد سمم نفسه بسبب الاكتئاب الحاد (الملنخوليا) منذ شهرين في وهو في الثامنة والعشرين. شعر أثناء الصيف أنه معافى نسبيًا على الرغم من طبيعته المنعزلة، نظرًا لأنه كان عليه على الأقل الاتصال بالعملاء، لكن أثناء الشتاء كان منطويًا كلية. كانت حبيبته تعمل كاتبة – أوريدنيس – فتاة مصابة بالاكتئاب الحاد مثله. في أحيان كثيرة كانا يذهبان معًا إلى المقبرة.

"ميناس" الضخم في العرض اليادیشي (لغة يهود أوروبا). استولى عليّ كلية شيء ما ساحر في حركاته المنسجمة مع الموسيقا. نسيت أي شيء هو.

ضحكي الغبي اليوم عندما أخبرت أمي أنني ذاهب إلى برلين في عيد العنصرة. "لماذا تضحك؟" قالت أمي (من بين تعليقات أخرى عديدة، كان أحدها، "انظر قبل أن تقفز"، كلها، رغم ذلك، أعقبتها بتعليقات من جانبي مثل: "إنه لا شيء"، إلخ). "بسبب الارتباك"، قلت، وكنت سعيدًا لمرة واحدة لأنني قلت شيئًا ما حقيقيًا فيما يتعلق بهذا الشأن.

قابل "ب" أمس (مربيته القديمة). سكونها، وقناعتها، وصفاؤها، والافتقار إلى الارتباك، على الرغم من أنها أصبحت في السنتين الأخيرتين امرأة عجوز، بدانتها – حتى في ذلك الوقت تثقل عليها – التي ستصل قريبًا إلى درجة بالغة من السمنة العقيمة، وقد أصبح سيرها نوعًا من التدحرج أو جر الخطوة مع دفع البطن، أو بالأحرى حمله، إلى الأمام، وعلى ذقنها – في لمحة سريعة فقط إلى ذقنها – شعر مجعد الآن مما اعتاد أن يكون نازلا.

٣ مايو

اللايقين الفظيع لوجودي الداخلي.

كيف أفك أزرار صداري لأطلع السيد "ب" على طفحي الجلدي. كيف أشير إليه بالتوجه إلى حجرة أخرى.

المجذوم وزوجته. الطريقة التي يواصل بها ظهرها – مستلقية في السرير على بطنها – الارتفاع بكل قروحه مرارًا وتكرارًا على الرغم من وجود ضيف. الطريقة التي يواصل بها الزوج الصياح فيها لتبقى مغطاة.

كان الزوج قد ضرب من الخلف بوتد – لا أحد يعرف من أين جاء – ضربة قاضية ونافذة. مستلق على الأرض ورأسه مرفوع إلى أعلى وذراعاه مفرودتان،

في الميناء الصغير لقرية صيد السمك كان قارب يستعد لرحلة. شاب في بنطلون بحار عريض كان يشرف على العمل. كان بحاران عجوزان يحملان أجولة وصناديق إلى معبر حيث يأخذ رجل طويل، ساقاه مفرودتان على آخرهما، كل شيء ويسلمه إلى أياد كانت ممدودة نحوه من داخل القارب المظلم فوق الأحجار الكبيرة المقطوعة على هيئة مربعات والتي تحيط بركن من الرصيف. جلس خمسة رجال نصف مضجعين، كانوا ينفثون دخان غلايينهم في جميع الاتجاهات.

يتفجع. أصبح فيما بعد قادرًا على أن يقف للحظة بترنح. يمكنه التحدث عن أي شيء باستثناء كيف ضرب، والإشارة إلى الاتجاه التقريبي الذي، في رأيه، جاء منه الوتد. هذا الحديث، دائمًا نفس الشيء، ممل الآن بالنسبة للزوجة، نظرًا لأن الرجل على وجه الخصوص يشير دائمًا في اتجاه آخر.

٤ مايو

دائمًا صورة سكين الجزار العريض الذي بسرعة وآلية منتظمة يقطع في لحمي من الجانب فيقطع شرائح رفيعة جدًا تطير بعيدًا مثل النشارة تقريبًا بسبب سرعة العمل.

صباح يوم مبكر، كانت الشوارع لا تزال فارغة في كل الأنحاء طولا وعرضًا، فتح رجل، كانت قدماه عاريتين ويرتدي لباس النوم وبنطالا فحسب، باب العمارة الكبيرة المطل على الشارع الرئيسي. أوثق قسمي الباب وأخذ نفسًا عميقًا. "البؤس، آه، البؤس اللعين"، قال ونظر، بهدوء فيما يبدو، أولا بطول الشارع ثم إلى بعض البيوت.

يائسًا من هذا الاتجاه أيضًا. ليس هناك ترحيب في أي مكان.

١ – الهضم. ٢ – تعب الأعصاب. ٣ – الطفح الجلدي. ٤ – القلق الداخلي.

٢٤ مايو

أسير مع "بيكر". في روح معنوية عالية لأنني أعتبر "الوقاد" جيدة جدًا. هذا المساء قرأتها لوالديّ، ليس هناك ناقد أفضل مني عندما أقرأ لأبي، الذي يصغي بنفور بالغ. العديد من الفقرات الضحلة متبوعة بأعماق غير مسبورة.

٥ يونيه

الميزات الداخلية التي للأعمال الأدبية المتوسطة مستمدة من حقيقة أن كتابها لا يزالون أحياء والحاضر خلفهم. الإحساس الحقيقي بالتقدم في السن. "لوي"، قصة عن اجتياز الحدود.

٢١ يونيو

القلق الذي أعانيه من جميع الجهات. الفحص من جـ.ذـ.ب. الطبيب، الطريقة التي يضغط بها عليّ، إنني أفرغ نفسي فعليًا إلى الخارج وهو يتحدث بخطبه الجوفاء إليّ، ازدراء وعدم تفنيد.

العالم المروع الذي لدي في رأسي. لكن كم نفسي حرة وتحريرها من دون التمزق إلى قطع. والتمزق آلاف المرات إلى قطع صغيرة بدلا من الاحتفاظ بها فيّ أو دفنها. هذا، بالطبع، هو سبب وجودي هنا، إنه واضح تمامًا بالنسبة لي.

في صباح ربيع بارد حوالي الخامسة تمامًا رجل طويل في عباءة تصل إلى قدميه دق بقبضته على باب كوخ صغير انتصب في منطقة تلال عارية. كان القمر لا يزال أبيض ولامعًا في السماء. بعد كل ضربة من قبضته ينصت، كان هناك صمت داخل الكوخ.

١ يوليو

الرغبة في الوحدة الغافلة المتهورة. أن أكون وجهًا لوجه مع نفسي فقط. ربما سأحظى بهذا في "ريفا".

الزوج والزوجة اللذان في شهر العسل جاءا من فندق "دي ساكس". بعد الظهر. إسقاط البطاقة في صندوق البريد. الملابس المجعدة، السرعة الكسولة، بعد ظهر فاتر وممل.

بالكاد ميزت الوجوه من النظرة الأولى.

صورة احتفال الذكرى المئوية الثالثة لـ "رومانوف" في "ياروسلافل" في "الفولجا". القيصر، الأميرات الضائقات الواقفات في الشمس، شخصية واحدة فقط - هشة، وعجوز، وكسول، تتعكز على شمسيتها - تنظر إلى الأمام مباشرة. الوريث الشرعي على ذراع "كوساك" الضخم الحاسر الرأس. في صورة أخرى، الرجال الذين انقضى عليهم وقت طويل منذ أن مرّ بهم يلوحون عن بعد.

المليونير في فيلم "عبيد الذهب". يجب ألا ننساه. الهدوء، الحركة البطيئة، الوعي بأهدافه، إسراع الخطوة عندما يكون الأمر ضروريًا، هزة الكتف. غني،

بدأت أجري في كل مكان في الحجرة، انتقلت من المشي إلى الجري، ومن الجري إلى العدو، كل مرة مررت فيها بالرجل كنت أشهر قبضي في وجهه. لم ينظر حتى إليّ بل كان منشغلا بصدارِه. شعرت بإقدام شديد، حتى أن تنفسي كان غير عادي، وشعر صدري أن ملابسي فقط تعوقه عن الارتفاع أو الانتفاخ بصورة ضخمة.

مدلل، يهدهد للنوم، لكن كيف هب واقفًا مثل خادم وراح يزرع الغرفة التي أغلقت عليه في خان الغابة.

٢ يوليو

بكيت على تقرير محاكمة "ماري إبراهام" البالغة من العمر ثلاثة وعشرين عامًا التي، بسبب الفقر والجوع، خنقت طفلتها "باربرا" التي لم تتجاوز التاسعة عشر شهرًا بالتمام، برابطة عنق رجالي استخدمتها كرباط. قصة روتينية جدًا.

الحريق الذي وصفته، في الحمام، إلى أختي فيلم مضحك. لماذا ليس بإمكاني أبدًا أن أفعل هذا في وجود أغراب؟

لن يمكنني على الإطلاق أن أتزوج من الفتاة التي عشت معها في نفس المدينة لمدة سنة.

٣ يوليو

اتساع وتقوية الوجود من خلال الزواج.



نص الموعظة. لكنني أشعر به تقريبًا.

عندما أقول شيئًا ما فإنه على الفور وفي النهاية يفقد أهميته. عندما أدونه يفقد أهميته أيضًا، لكن أحيانًا يكتسب أهمية جديدة.

طوق من خرز ذهبي صغير حول عنق لوحته الشمس.

١٩ يوليو

خرج من البيت أربعة رجال مسلحين. كل واحد منهم يحمل مِطرَدًا (سلاح قديم مؤلف من رمح وفأس حرب) أمامه بطريقة عمودية. من وقت لآخر كان أحدهما ينظر إلى المؤخرة ليرى إن كان يتقدم عمن كانوا يقفون هنا. كان هذا في وقت مبكر من الصباح، والشارع خاليًا تمامًا.

ما الذي تريده إذًا؟ تعال! - لا نرغب في هذا. دعنا!

كل المجهود الداخلي من أجل هذا فقط! لهذا السبب تتردد الموسيقا القادمة من المقهى إلى هذا الحد في أذن المرء. رمية الحجر التي تكلمت عنها "إلزا ب." تصبح مرئية.

(امرأة تجلس في المغزل. يدفع الباب فاتحًا إياه رجل مزود بسيف مغمود في جرابه (يمسكه على نحو غير محكم في يده)).

الرجل: هل كان هنا!

المرأة: من؟ ماذا تريد؟

الرجل: سارق الحصان. إنه يختبئ هنا. لا تكذبي! (يلوّح بالسيف).

المرأة: (رافعة بكرة الغزل لتحمي نفسها): لم يكن أحدًا هنا. دعني وشأني!

٢٠ يوليو

في الأسفل على النهر تصطف قوارب عديدة، طرح الصيادون صناراتهم. إنه يوم كئيب. بعض الشباب، أرجلهم متصالبة، كانوا ممددين قبالة سياج حوض السفن.

عندما نهضوا ليشربوا نخب مغادرتها، رافعين الكؤوس، كان الفجر قد انبلج بالفعل. رافقها والداها وعدد من ضيوف العرس إلى الحنطور.

٢١ من يوليو

لا تيأس، ولا حتى من حقيقة أنك لا تيأس. فقط عندما يبدو كل شيء قد انتهى، تجيء قوى جديدة سائرة قدمًا، وهذا يعني على وجه التحديد أنك حي. وإذا لم تأت فإن كل شيء عندئذ ينتهي هنا، بصفة نهائية.

لا يمكنني النوم. أحلام فقط، دون نوم. اليوم، في حلمي، اخترعت نوعًا جديدًا من المركبات لمنحدر المتنزه. تأخذ فرعًا، ليس من الضروري أن يكون قويًا، ثبته في الأرض بزاوية طفيفة، أمسك بنهاية واحدة في يدك، اجلس عليه بطريقة جانبية، عندئذ سيسرع الفرع بالكامل بطبيعة الحال إلى أسفل المنحدر، نظرًا لأنك تجلس على الفرع فقد حملت إلى الأمام بأقصى سرعة، مهتزًا بشكل مريح على الخشب المرن. من الممكن أيضًا استخدام الفرع لتصعد ثانية. الميزة الرئيسية، بخلاف البساطة الكاملة للجهاز، تكمن في حقيقة أن الفرع، حيث إنه مرن ورفيع، يمكن خفضه أو يرفعه حسب الضرورة ليصل إلى أي مكان، حتى عندما يصل

الشخص نفسه بصعوبة فقط.

أن تسحب خلال نافذة الطابق الأرضي لمنزل بحبل مربوط حول رقبة المرء وتجذب إلى أعلى، بوحشية ورث الثياب، خلال كل الأسقف، والأثاث، والجدران، والسندرات، من دون اعتبار، كما لو من قبل شخص لا يعير أدنى انتباه، حتى ترى الأنشوطة الفارغة، مسقطة الشظايا الأخيرة مني عندما تخترق بلاط السقف، فوق السقف.

طريق خاصة للتفكير. منفذة بعاطفة. كل شيء يشعر بنفسه كونه فكرة، حتى المشاعر الأكثر غموضًا (دوستويفسكي).

هذه البكرات والحبال للوجود الداخلي. رافعة صغيرة في مكان ما حررت سرًا، في البداية يدركها المرء بصعوبة، وفي الحال الأدوات بالكامل في حالة حركة.

مطيعًا لقوة غير مفهومة، كما تبدو الساعة مذعنة للوقت، تحدث صريرًا هنا وهناك، وكل السلاسل تصلصل مع طريقها المحدد أو المفروض واحدة تلو الأخرى.

ملخص كل النقاشات مع وضد زواجي:

١ - العجز عن تحمل الحياة وحيدًا، وهو ما لا يقتضي ضمنًا العجز عن العيش، العكس تمامًا، إنه من المستبعد حتى أنني أعرف كيف أعيش مع أي شخص، لكنني غير قادر، بمفردي، على تحمل هجوم حياتي، ومتطلباتي الشخصية، وهجمات الزمن والشيخوخة، والضغط الغامض للرغبة في الكتابة، والأرق، الجنون الوشيك - لا يمكنني أن أتحمل كل هذا بمفردي. أضيف بطبيعة الحال "ربما" إلى هذا. العلاقة مع "إف." ستمنح وجودي قوة أكثر للمقاومة.

٢ - كل شيء يستوقفني على الفور. كل نكتة في الجريدة الكوميدية، ما أتذكره عن "فلوبير" و"جريلبارزر"، لمحة من ثياب النوم على أسرة والديّ، التمدد طوال الليل، زواج "ماكس". قالت أختي أمس، "كل المتزوجين (الذين نعرفهم) سعداء، أنا لا أفهم هذا"، استوقفني هذا التعليق أيضًا، أصبحت خائفًا مرة ثانية.

٣ - يجب أن أكون بمفردي كثيرًا جدًا. ما أنجزته كان فقط نتيجة كوني بمفردي.

٤ - أكره كل ما لا علاقة له بالأدب، المحادثات تضجرني (حتى لو كانت متعلقة بالأدب)، زيارة الناس تضجرني، الأحزان والأفراح الخاصة بأقاربي تضجرني حتى أعماق روحي. تكتسب المحادثات الأهمية، والجدية، والحقيقة الخاصة بكل ما أفكر فيه.

٥ - الخوف من العلاقة، من الاتصال بالآخر. إذًا لن أكون بمفردي ثانية.

٦ - في الماضي، بصفة خاصة، الشخص الذي هو أنا في صحبة شقيقاتي كان مختلفًا كلية عما هو عليه في صحبة أناس آخرين. شجاع، قوي، مذهل، مؤثر مثلما بطريقة أخرى أكون في حالة كتابة. إذ أمكن عبر توسط زوجتي من أن أكون مثلما أكون عليه في وجود الجميع! لكن عندئذ ألن



يكون هذا على حساب كتابتي؟ أليس كذلك، أليس كذلك!

٧ – وأنا بمفردي، ربما يمكنني فعلا أن أقلع يومًا ما عن عملي. وأنا متزوج، لن يكون ممكنًا أبدًا.

في فصلنا، الفصل الخامس لـ "جمنازيوم أماليا"، كان هناك ولد يدعى "فريدريش جس"، كرهناه جميعًا. إذا حضرنا إلى الفصل مبكرًا ورأيناه جالسًا في مكانه قرب الموقد يمكن أن نفهم كيف أنه بصعوبة كان يمكنه أن يستجمع قواه ليأتي إلى المدرسة ثانية. لكنني لا أقول هذا بالشكل الصحيح.

لم نكن نكرهه هو فحسب، كرهنا الجميع. كنا حلفًا فظيعًا. مرة، عندما كان مفتش منطقة المدرسة موجودًا في أحد الدروس – كان درس الجغرافيا والأستاذ، عيناه متحولة إلى السبورة أو النافذة مثل جميع أساتذتنا، كان يشرح "موري بينسلا" –

كان اليوم الأول للمدرسة، المساء كان يقترب بالفعل. أساتذة "أوبير جيمنازيوم" كانوا لا يزالون جالسين في حجرة المدرسين، يدرسون قوائم الطلبة، ويعدون كتب القائمة الجديدة، وهم يتحدثون عن رحلات إجازاتهم.

مخلوق بائس أنا!

فقط أجلد الحصان بشكل مناسب! اغرز المهماز فيه ببطء، ثم اسحبهما بهزة عنيفة، لكن الآن دعهما يحفران في اللحم بكل قوتك.

ياله من إجراء قاس جدًا!

هل كنا مجانين؟ عدونا خلال المتنزه في الليل نؤرجح الأغصان.

أبحرت بقارب في خليج طبيعي صغير.

بينما كنت في "الجمنازيوم"، من وقت إلى آخر اعتدت زيارة "جوزيف ماك" تحديدًا، صديق أبي المتوفى. عندما، بعد التخرج من "الجمنازيوم"، أنا –

بينما كان "هوجو سيفيرت" في "الجمنازيوم" اعتاد من وقت إلى آخر زيارة "جوزيف كيمان" تحديدًا، عجوز أعزب كان صديقًا لوالد "هوجو" المتوفي. توقفت الزيارات فجأة عندما ترك "هوجو"، الذي تلقى عرضًا للعمل في الخارج كان عليه أن يقبله في الحال، وطنه لعدة سنوات. عندما عاد اعتزم زيارة العجوز، لكن لم يجد أي فرصة، ربما مثل هذه الزيارة لم تعد تناسب رؤاه المتغيرة، وعلى الرغم من أنه كثيرًا ما كان يمر في الشارع الذي يسكن فيه "كيمان" حتى أنه رآه عدة مرات يحني خارج النافذة، وربما لاحظه بدوره، إلا أنه أهمل القيام بالزيارة.

لا شيء، لا شيء، لا شيء. الضعف، التدمير الذاتي، طرف من لهب الجحيم يثقب الأرضية.

٢٣ يوليو

مع "فيلمس" في "روستوك". النشاط الجنسي المتفجر للنساء. تلوثهم الطبيعي. المغازلة، عديمة المعنى بالنسبة لي، مع "لينا" الصغيرة. منظر امرأة بدينة تميل إلى الأمام في كرسي من السلال، قدم واحدة تدفع إلى

الخلف بغرابة، كانت تخيط شيئًا ما وتتحدث إلى امرأة عجوز، ربما عانس تقدمت في السن، حيث بدت أسنانها كبيرة على غير العادة على جانب واحد من فمها. النسب الأصيل الخالص وحكمة المرأة الحامل. ظهرها تقريبًا منحوت بخطوط مقسمة بالتساوي. الحياة في الشرفة الصغيرة. كيف أخذت الفتاة الصغيرة على حجري ببرود، لست غير سعيد على الإطلاق فيما يتعلق بالبرود.

كيف يجلس سمكري بطريقة طفولية، يرى من خلال باب محله المفتوح، إلى عمله ويواصل الطرق بمطرقته.

"روسكوف"، تاريخ الشيطان: بين "كريبيي" (أبناء شعب هندي أحمر) الوقت الراهن، "هو من يعمل ليلا" ينظر إليه أو يعتبر مبتكرًا للعالم.

٢٣ أغسطس

ربما كل شيء انتهى الآن والخطاب الذي كتبته أمس كان الأخير. سيكون ذلك أفضل بالتأكيد. ما أعاني منه، ما ستعاني منه – لا يمكن مقارنته بالمعاناة المشتركة التي ستنشأ. يجب أن أستجمع قواي تدريجيًا، سوف تتزوج هي، تلك هي الطريقة الوحيدة للحياة. لا يمكننا أن نشق طريقًا في الصخر لكلينا معًا، يكفي أننا أبكينا وعذبنا أنفسنا لمدة سنة. ستدرك هي هذا من خطاباتي الأخيرة. إذا لم يحدث، عندئذ سوف أتزوجها بالتأكيد، لأنني ضعيف جدًا إزاء مقاومة رأيها بخصوص مصيرنا المشترك وأنا عاجز عن عدم تنفيذ، بقدر ما أستطيع، شيء تعتبره هي ممكنًا.

مساء أمس في "بوليفار" تحت النجوم.

١٤ أغسطس

العكس هو ما حدث. كانت هناك ثلاثة خطابات. الخطاب الأخير لم يكن بمقدوري مقاومته. أحبها بقدر ما يسعني، لكن الحب يكمن مدفونًا إلى حد الاختناق تحت الخوف والتوبيخ أو التقريع الذاتي.

استنتاج لحالتي من "الحكم". إنني مدين بطريقة غير مباشرة للقصة. لكن "جورج" ينهار بسبب خطيبته.

العيش بزهد قدر الإمكان، أكثر زهدًا من الأعزب، هذه هي الطريقة الوحيدة الممكنة لي لتحمل الزواج. لكن ماذا عنها؟

على الرغم من كل هذا، إذا نحن، أنا و"ف."، لنا نفس الحقوق، لو لنا نفس الآمال والاحتمالات، فإنني لن أتزوج. لكن هذه الحارة السد التي زججت حياتها فيها ببطء تجعل هذا واجبًا حتميًا بالنسبة لي، على الرغم من أن نتائجه صعب التنبؤ بها على الإطلاق. قدر من القانون السري للعلاقة الإنسانية ذو أثر أو فاعلية هنا.

واجهتني صعوبة كبيرة في كتابة خطاب إلى والديها، خصوصًا لأن المسودة الأولى، التي كتبت في ظل ظروف سيئة بعينها، ظلت لفترة طويلة تقاوم كل تغيير. اليوم، مع ذلك، كنت على وشك النجاح تقريبًا، على الأقل ليس هناك كذب فيها، وبرغم كل شيء

مازال هناك شيء ما يمكن أن يقرأه والداها ويفهماه.

١٥ أغسطس

أتعذب عذابًا شديدًا في السرير حتى الصباح. فقط الحل الوحيد هو القفز من النافذة. جاءت أمي إلى جانب سريري وسألتني إن كنت قد أرسلت الخطاب وإذا ما كان نصي الأصلي. قلت إنه كان النص الأصلي، بل حتى عمل أكثر حدة. قالت إنها لا تفهمني. أجبت، بالتأكيد إنها لا تفهمني إلى أقصى حد، وعلى الإطلاق فيما يتعلق فقط بهذه المسألة. سألتني فيما بعد إن كنت سأكتب للعم "ألفريد"، فهو يستحق هذا. سألت لماذا يستحق هذا.

لقد أبرق، وكتب، لديه الكثير من صلاحك حتى النخاع. "ببساطة إنها شكليات"، قلت، "إنه غريب عني كلية، يسيء فهمي كلية، لا يعرف ما أريده وأحتاجه، ليس هناك ما هو مشترك بيني وبينه".

"إذًا لا أحد يفهمك"، قالت أمي، "أفترض أنني غريبة عنك أيضًا، ووالدك نفس الشيء. إذًا نحن جميعًا نريد فقط ما هو سيئ لك".

"بالتأكيد، إنكم جميعًا غرباء عني، نحن مرتبطون برباط الدم فحسب. لكن هذا لا يعبر عن نفسه أبدًا. بالطبع أنت لا تريدين لي ما هو سيئ".

عبر هذا وعدة ملاحظات أخرى عن نفسي وصلت لاعتقاد أن هناك إمكانيات دائمًا في حسمي الداخلي المتزايد وقناعتي التي قد تمكنني من اجتياز اختبار الزواج على الرغم من كل شيء، وحتى لقيادته في اتجاه مؤات لتطوري. بالطبع، إلى حد معين، هذا الاعتقاد بأنني تعلقت عندما كنت بالفعل على حافة شباك النافذة.

سأعزل نفسي عن الجميع إلى حد فقدان الوعي. أتخذ من الجميع عدوًا لي، لا أتحدث مع أحد.

الرجل ذو العيون الداكنة القوية الذي كان يحمل كومة من المعاطف القديمة على كتفه.

ليوبولد إس. (رجل قوي طويل، بحركات مترنحة خرقاء، تدلت على نحو غير محكم، ملابس مكرمشة ذات مربعات، يدخل بسرعة عبر الباب الأيمن إلى الحجرة الكبيرة، يصفق يديه، ويصيح): "فليس! فليس!" (من دون التوقف للحظة لإجابة صيحته يسرع إلى الباب الأوسط الذي يفتحه، ويصيح ثانية) "فليس!"

فليس سي. (تدخل عبر الباب الموجود على اليسار، تتوقف في الباب، امرأة تبلغ من العمر أربعين سنة في مريلة مطبخ): "ها أنا، يا "ليو". كم أصبحت عصبيًا مؤخرًا! ما الذي تريده؟"

ليوبولد: (يستدير بهزة، ثم يتوقف ويعض شفتيه): "حسنًا، إذن، تعال إلى هنا!" (يمضي إلى الأريكة).

فليس: (لا تتحرك): "بسرعة! ما الذي تريده؟ يجب عليّ فعلا أن أعود ثانية إلى المطبخ".

ليوبولد: (من فوق الأريكة): "انس المطبخ! تعال إلى هنا! أريد أن أخبرك بشيء مهم. سيعوضك عن هذا. حسنًا، تعال!"



فليس: (تمضي نحوه ببطء، رافعة حمالات مريلتها): "حسنًا، ما هو هذا المهم جدًا؟ إذا كنت تستهزئ بي سأغضب، بشكل جدي". (تتوقف أمامه).

ليوبولد: حسنًا، اجلسي، إذًا.

فليس: وفرضًا أنني لا أرغب في هذا؟

ليوبولد: إذًا لن يمكنني أن أخبرك به. يجب أن تجلسي بالقرب مني.

فليس: حسنًا، ها أنا أجلس الآن.

٢١ أغسطس

اليوم حصلت على "كتاب الحكم" لـ "كيركيجارد". كما توقعت، حالته، على الرغم من الفروق الجوهرية، مشابهة جدًا لحالتي، إنه على الأقل يقف على نفس الجانب الذي أقف فيه من العالم. إنه يؤيدني ويؤكدني مثل صديق. كتبت إلى والدها مسودة الخطاب التالي، الذي، إذا واتتني القوة، سوف أرسله غدًا.

أنت متردد في إجابة طلبي، من الممكن فهم هذا تمامًا، فكل أب سيفعل الشيء نفسه في حالة تقدم أي خطيب لطلب يد ابنته. لذا فإن ترددك ليس السبب في هذا الخطاب، إنه على الأكثر يزيد من أملي في تقدير صحيح وهادئ له. أكتب هذا الخطاب لأنني أخشى أن ترددك أو اعتباراتك قد نتجت أكثر عن تأملات عامة، أكثر منها عن إحدى الفقرات الواردة في خطابي الأول الذي جعلها ضرورية بالطبع والتي ربما فضحتني. تلك الفقرة المتعلقة بعدم احتمالي لعملي.

ربما ستمر مرور الكرام متجاهلا ما أقوله، لكن لا يجب عليك هذا، بالأحرى يجب عليك أن تتحرى عنه بعناية شديدة، حيث ينبغي عليّ في هذه الحالة أن أجيبك بعناية وفي اختصار كما يلي. إن عملي غير محتمل بالنسبة لي لأنه يتعارض مع رغبتي الوحيدة ومطلبي الوحيد، الذي هو الأدب. ونظرًا لأنني لا شيء غير الأدب وأريد وأرغب في ألا أكون على غير ذلك، فإن عملي لن يتملكني أو يستحوذ عليّ أبدًا، ربما، رغم ذلك، يحطمني تمامًا، وهذه احتمالية بعيدة على الإطلاق. الحالات العصبية الأسوأ تتحكم فيّ وتسيطر عليّ من دون توقف، وهذه السنة من القلق والعذاب بخصوصي وبخصوص مستقبل ابنتك قد كشفت على الوجه الأكمل عن عجزي إزاء المقاومة. ربما تسأل لماذا لا أقلع عن هذا العمل و - ليس لديّ أي مال - لا أحاول دعم نفسي عن طريق العمل الأدبي. بالنسبة لهذه النقطة يمكنني أن أجيب إجابة بائسة فقط وهي أنني ليست لديّ القوة على هذا، وذلك، بقدر ما يسعني أن أرى، ستتسبب بدلا من ذلك في تدميري بسبب هذا العمل، وسيكون هذا التدمير سريعًا.

والآن قارني بابنتك، هذه الفتاة السليمة المعافاة، المرحة، الطبيعية، القوية. كلما أعدت هذا عليها ربما في خمسمائة خطاب، هدأتني بكلمة "لا"، ذلك بالتأكيد ليس له أي أساس حقيقي مقنع - يبقى حقيقيًا مع ذلك أنها غير سعيدة معي دون شك، بقدر ما

يمكنني أن أرى. أنا، ليس فقط بسبب ظروفي الخارجية بل حتى أكثر بكثير بسبب طبيعتي الأساسية، شخص مستاء وانطوائي وهادئ ومتحفظ، لكن من دون القدرة على أن أطلق على هذا بليتي، لأنه فقط انعكاس لهدفي. على الأقل يمكن استخلاص النتائج من نوعية الحياة التي أحياها في البيت. حسنًا، إنني أعيش في البيت وسط عائلتي، بين أناس هم الأفضل والأكثر جدارة بالحب، أكثر غرابة من الغريب. لم أتحدث سوى عشرين كلمة يوميًا في المتوسط إلى أمي خلال السنوات الماضية هذه، بالكاد لا أقول إلى أبي أكثر من "مرحبًا". إنني لا أتحدث على الإطلاق مع شقيقاتي المتزوجات وأزواج شقيقاتي، وليس هذا لأن لديّ أي شيء ضدهم. السبب في هذا ببساطة أنه، ليس لديّ أدنى شيء تقريبًا لأتحدث فيه معهم. كل شيء غير الأدب يصيبني بالملل وأنا أكره هذا، لأنه يزعجني ويعوقني، لأنني فقط أعتقد أنه كذلك. أفتقر إلى كل الاستعدادات المتعلقة بالحياة العائلية باستثناء، في أفضل الأحوال، كمراقب. ليس لديّ أي شعور عائلي والزوار يجعلونني أشعر تقريبًا كما لو كنت أهاجم بحقد.

ربما لا يكون بإمكان الزواج أن يغيرني، بالضبط كما لا يمكن أن يغيرني عملي.

٣٠ أغسطس

أين يمكنني أن أجد الخلاص؟ كم عدد الأكاذيب التي لم أعد أعرف حتى بشأنها سوف تظهر إلى السطح. لو كانت ستنتشر وتعم زواجنا كما تنتشر كلمة إلى اللقاء، فقد فعلت إذًا الشيء الصحيح بالتأكيد. في داخلي، مع نفسي، من دون علاقات إنسانية، ليست هناك أكاذيب مرئية. الدائرة المحدودة نقية.

١٤ أكتوبر

الشارع الصغيرة بدأ بجدار مقبرة على جانب واحد وبيت منخفض ببلكونة على الجانب الآخر. عاش في البيت المسئول المتقاعد، "فريدريش مانش"، وأخته، "اليزابيث".

انطلق قطيع من الأحصنة خارج السياج.

ذهب صديقان في جولة الصباح.

"أيتها الأبالسة، أنقذيني من هذا الظلام الدامس!" صاح تاجر عجوز كان قد استقلى على الأريكة متعبًا في المساء والآن، في الليل، استيقظ بصعوبة فقط بنداء على كل قوته. كانت هناك طرقات جوفاء على الباب. "تعال، تعال، كل شيء موجود بالخارج!"، صاح.

١٥ أكتوبر

ربما أمسكت نفسي ثانية، ربما سلكت سرًا الطريق الأقصر مرة أخرى، والآن أنا، المصاب باليأس فعلا في حالة من وحدة وعزلة، كبحت جماح نفسي ثانية. لكن حالات الصداع، والأرق! حسنًا، إنه يستحق الصراع، أو بالأحرى، ليس لي من خيار آخر.

كانت الإقامة في "ريفا" مهمة جدًا بالنسبة لي. للمرة الأولى فهمت فتاة مسيحية وعشت كلية تقريبًا ضمن

مجال تأثيرها. أنا غير قادر على تدوين الأشياء المهمة التي أحتاج إلى تذكرها. ضعفي هذا يجعل رأسي البليد صافيًا وخاليًا فقط لحماية نفسه، لكن بقدر ما تسمح الحيرة لنفسها بالاحتشاد حتى الحد أو السطح الخارجي فقط. إلا أنني أفضل تقريبًا هذه الحالة على الملل المجرد والضغط غير المحدد والتحرر غير الأكيد الذي منه سيتطلب أولاً شاكوشا لسحقي.

محاولة فاشلة للكتابة إلى "إي. وايس".
وأمس، في السرير، كان الخطاب يغلي في رأسي.

أن تجلس في ركن من الترام، ومعطفك ملفوف حولك.

البروفيسور "جي." في الرحلة من "ريفا". أنفه الألماني البوهيمي يذكر المرء بالموت، متورم، محمر خجلا، هاجم خدين مليئين بالبثور رشاقة وجهه الشاحب، واللحية الشقراء بالكامل من حوله. مسكون بشهية مفتوحة وعطش. يحتسي بسرعة الحساء الساخن، يقضم ويلعق في نفس الوقت عَقِب السلامي العاري من اللحم، الجرعات الرزينة للبيرة الدافئة، العرق الذي يتدفق حول أنفه. البشاعة التي لا يمكن الاستمتاع أو التلذذ بها إلى النهاية حتى من جانب طماع يحدق ويتشق.

كان البيت مغلقًا بالفعل. كان هناك ضوء في نافذتين بالدور الثاني، وفي نافذة واحدة في الطابق الرابع أيضًا. توقف حنطور أمام البيت. مضى الشاب إلى النافذة المضاءة في الطابق الرابع، فتحها، ونظر إلى أسفل حيث الشارع. في ضوء القمر.

كان الوقت متأخرًا بالفعل من الليل. فقد الطالب كل رغبة في مواصلة العمل. ولم يكن هذا ضروريًا على أية حال، فقد أحرز بالفعل تقدمًا كبيرًا خلال الأسابيع القليلة الماضية، ربما بإمكانه أن يرتاح قليلا ويقلل مقدار العمل الذي أداه في الليل. أغلق كتبه ودفاتره، ورتب كل شيء فوق منضدته الصغيرة، وكان على وشك أن يخلع ملابسه وينام. لكن بالصدفة، نظر نحو النافذة، وعندما شاهد البدر مضيئًا خطر له أنه لا يزال بإمكانه القيام بنزهة قصيرة في ليل الخريف الجميل وفي مكان أو آخر، ربما، ينعش نفسه بفنجان قهوة من دون لبن. أطفأ المصباح، وأخذ قبعته وفتح الباب المفضي إلى المطبخ. عادة لا يهمه على الإطلاق إن كان يتوجب عليه الذهاب دائمًا عبر المطبخ، فقد قللت هذه المشكلة أيضًا إلى حد بعيد من إيجار حجرته، لكن من وقت إلى آخر، عندما يكون هناك كم من الضوضاء غير معتاد في المطبخ، أو عندما، مثل اليوم، يريد الخروج في وقت متأخر من المساء، كان يصاب بالضيق.

في حالة من اليأس. اليوم، نصف نائم أثناء فترة بعد الظهر: في النهاية سيفجر الألم رأسي بالفعل. وفي المعابد. ما رأيته عندما صورت هذا لنفسي كان فعلا إصابة إثر طلق ناري، لكن حول الفتحة كانت الحواف المتعرجة قد انحنت مباشرة، كما في حالة علبة صفيح تمزقت من الفتح العنيف.



٢٠ أكتوبر

الحزن غير المتخيل في الصباح. في المساء قراءة "دير فال جاكوبسون" لـ "جاكوبسون". هذه القوة على العيش، واتخاذ القرارات، والابتهاج بوضع المرء لقدمه في المكان المناسب. إنه يجلس بنفس الطريقة التي يجلس بها مجدف متمرس في قاربه والتي سيجلس بها في أي قارب آخر. أردت الكتابة له.

بدلا من رغبتي في الذهاب للتمشية، محوت العاطفة كلها التي تشبعت بها في محادثة مع "هاس"، الذي صدمت فيه، النساء اللاتي أثرنني، أقرأ الآن "التحول" في البيت وأجدها سيئة. ربما أنا ضائع فعلا، سيعاودني ثانية حزن صباح هذا اليوم، لن أكون قادرًا على مقاومته لمدة طويلة، إنه يحرمني من كل أمل. ليس لدي حتى الرغبة في مواصلة كتابة اليوميات، ربما لأن هناك بالفعل ما يفتقر إليه جدًا فيها، ربما لأنه ينبغي عليّ بصورة دائمة أن أصف أحداثًا غير مكتملة - حسب الظاهر فهي ناقصة بالضرورة - وربما لأن الكتابة نفسها تزيد حزني.

سوف أكتب عن طيب خاطر قصصًا خرافية (لماذا أكره الكلمة هكذا؟!) هذا يمكن أن يسر "دبليو." (جيرتي واسنر، الفتاة التي قابلها في "ريفا") وربما تبقى أحيانًا تحت المائدة أثناء الوجبات، تقرأ بين الجرعات، وتحمر من الخوف عندما تلاحظ أن طبيب المصحة كان يقف خلفها الآن من فترة قصيرة ويراقبها. إثارتها في بعض الأحيان - أو فعلا كل الوقت - عندما تسمع القصص. ألاحظ أنني خائف تقريبًا من الإجهاد البدني المصاحب لمجهود التذكر، خائف من الألم الذي تحته أرضية الفراغ الطائش للعقل تنفتح ببطء، أو حتى فقط تقيأ أو طرح القليل عند التحضير. كل الأشياء تقاوم تدوينها. إذا عرفت أن وصيتها بألا أذكرها كانت ذات أثر هنا (حافظت عليها بإخلاص، من دون مجهود تقريبًا)، فيجب إذًا أن أكون راضيًا، لكنه ليس سوى عجز. بالإضافة إلى ذلك، ما أنا بصدد التفكير فيه حقيقة أنني في هذا المساء، لفترة طويلة، كنت أتأمل المدى الذي قد كلفتني إياه معرفتي بـ "دبليو." في التمتع مع المرأة الروسية، التي ربما في الليل (هذا مستحيل على الإطلاق) قد سمحت لي بدخول حجرتها، التي كانت منحرفة فوق حجرتي. في حين كان تعاملي في المساء مع "دبليو." موصولا عبر لغة طرقات كان معناها أننا لن نتفق بكل تأكيد. قمت بالطرق على سقف حجرتي تحت حجرتها، تلقيت إجابتها، ملت من النافذة، ألقيت عليها التحية، سمحت لنفسي مرة أن تسر بسببها، مرة انتزعت الوشاح الذي أسدلته، جالسًا على حافة شباك النافذة ساكنًا لساعات، منصتًا لجميع خطواتها فوق، معتبرًا بطريقة خاطئة كل ضربة مفاجئة أنها علامة تفاهم، منصتًا لسعالها، وغنائها قبل أن تسقط في النوم.

٢١ أكتوبر

يوم ضائع. زيارة إلى مصنع "رينجهوفر"، سيمنار "إهرينفيلز"، عند "ويلتش"،



العشاء، السير، وصلت هنا الآن في العاشرة تمامًا. أواصل التفكير في الخنفساء السوداء، لكنني لن أكتب.

في الميناء الصغير لقرية صيد السمك كان قارب يستعد لرحلة. شاب في بنطلون بحار عريض كان يشرف على العمل. كان بحاران عجوزان يحملان أجولة وصناديق إلى معبر حيث يأخذ رجل طويل، ساقاه مفرودتان على آخرهما، كل شيء ويسلمه إلى أياد كانت ممدودة نحوه من داخل القارب المظلم. فوق الأحجار الكبيرة المقطوعة على هيئة مربعات والتي تحيط بركن من الرصيف، جلس خمسة رجال نصف مضجعين، كانوا ينفثون دخان غلايينهم في جميع الاتجاهات.

من وقت إلى آخر كان الرجل في بنطال البحار العريض يصعد إليهم، ينطق ببعض الكلام، ويضربهم على ركبهم. كان إبريق من الخمر يجلب عادة من وراء حجر حيث احتفظ به في ظله، ويمر كأس نبيذ أحمر غير شفاف من رجل إلى آخر.

٢٢ أكتوبر

متأخر جدًا. حلاوة الحزن والحب. الابتسام من جانبها في القارب. كان ذلك الأجمل بين كل شيء. دائمًا فقط الرغبة في الموت وليس – مع ذلك – الاستسلام، هي الحب وحده.

ملاحظة الأمس. الوضع الأكثر مناسبة لي، الاستماع إلى محادثة بين شخصين يناقشان مسألة تخصهما بصفة خاصة بينما ليس لي من اهتمام إلا بعيد جدًا، حيث فيه بالإضافة إلى ذلك محبة تامة للغير.

٢٦ أكتوبر

جلست العائلة للعشاء. عبر النوافذ العارية من الستائر يمكن للمرء أن يتطلع إلى ليل المدار الاستوائي.

"من أنا، إذًا؟" وبخت نفسي. نهضت عن الأريكة التي كنت ممددًا عليها وركبتاي مرفوعتان، وجلست مستقيمًا. الباب، الذي يؤدي مباشرة من السلم إلى حجرتي، انفتح ودخل شاب برأس منحن وعينين ثاقبتين. مشى، بقدر ما كان هذا ممكنًا في الحجرة الضيقة، في منحنى حول الأريكة وتوقف في ظلمة الركن المجاور للنافذة. أردت أن أرى أي نوع من الشبح هذا، مضيت إلى هناك، وأمسكت بالرجل من ذراعه. كان شخصًا حيًا. رفع بصره إليّ – أقصر قليلا مني –بابتسامة، وبإهمال شديد أومأ قائلا: "فقط اختبرني" كان ينبغي أن يقنعني. على الرغم من هذا، أمسكت به من الأمام من الصدار ومن الخلف بواسطة السترة وهززته. جذبت سلسلة ساعته الذهبية القوية والجميلة انتباهي، انتزعتها وجذبتها إلى أسفل حتى تمزقت العروة التي كانت مثبتة فيها بإحكام. تحمل هذا، ونظر ببساطة إلى الضرر، وحاول بلا جدوى أن يبقي على زرار الصدار في العروة الممزقة. "ما الذي تفعله؟" قال أخيرًا، وأراني الصدار. "فقط اهدأ!" قال بشكل تهديدي.

بدأت أجري في كل مكان في الحجرة، انتقلت من المشي إلى الجري، ومن الجري إلى العدو، كل مرة مررت فيها بالرجل كنت أشهر قبضي في وجهه.

لم ينظر حتى إليّ بل كان منشغلا بصداره. شعرت بإقدام شديد، حتى أن تنفسي كان غير عادي، وشعر صدري أن ملابسي فقط تعوقه عن الارتفاع أو الانتفاخ بصورة ضخمة.

لأشهر عديدة كان "ويلهام مينز"، كاتب الحسابات، يعتزم مفاتحة فتاة اعتاد بانتظام أن يقابلها في الطريق إلى المكتب في الصباح في شارع طويل جدًا، أحيانًا عند نقطة ما، وأحيانًا أخرى عند نقطة أخرى. وقد أصبح مروضًا بالفعل على حقيقة أن هذا سيظل نية من جانبه - لم يكن جريئًا جدًا في وجود النساء، وبالإضافة إلى هذا، لم يكن الصباح وقتًا ملائمًا للتحدث مع فتاة كانت في عجلة من أمرها - عندما حدث ذلك ذات مرة، وقت عيد الميلاد تقريبًا، أن رأى الفتاة تسير أمامه مباشرة. "آنسة"، قال. التفتت، تعرفت على الرجل الذي دائمًا ما التقته في الصباح، من دون أن تتوقف تركت عينيها تتفحصانه بتمهل للحظة، ونظرًا لأن "مينز"، لم يقل ما هو أكثر من هذا، فقد تحولت عنه ثانية. كانا في شارع مضاء بإضاءة ساطعة وسط حشد كبير من الناس وكان "مينز" قادرًا، من دون جذب للانتباه، أن يقترب منها أكثر إلى حد ما. في لحظة القرار هذه اعتقد "مينز" أن ليس لديه ما يقوله، لكنه كان مصرًا على ألا يبقى غريبًا أكثر من هذا، لأنه اعتزم بالتأكيد المضي على نحو أبعد بأمر بدا شديد الخطورة، وهكذا تجرأ بقدر كاف لشد سترة الفتاة بقوة إلى أسفل. تعاملت الفتات مع الأمر كما لو أن شيئًا لم يحدث.

٦ نوفمبر

من أين الثقة المفاجئة؟ لو كانت ستبقى فقط! إذا أمكنني الدخول والخروج من كل باب بهذه الطريقة، شخص منتصب على نحو مقبول. فقط لا أعرف إن كنت أرغب في هذا.

لم نرغب في إطلاع أبائنا على أي شيء متعلق بهذا الأمر، لكننا كنا نتقابل كل مساء بعد التاسعة تمامًا، أنا وقريبان لي، قرب سياج المقابر في مكان حيث أتاح ارتفاع صغير في الأرض رؤية جيدة.

السياج الحديدي للمقابر يترك مكانًا لنمو عشب كبير في مكان فارغ على اليسار.

١٧ نوفمبر

حلم: في طريق صاعد، يبدأ من اليسار عندما تتم رؤيته من أسفل، تكمن هناك، تقريبًا في وسط المنحدر وفي الطريق في الأغلب، كومة من القمامة أو كتل من الطين الصلب الذي تفتت إلى قطع أصغر وأصغر على اليمين بينما انتصبت على اليسار بمثل طول أوتاد السياج. مشيت على الجانب الأيمن حيث كان الطريق واضحًا تقريبًا ورأيت رجلا على دراجة يقترب نحوي من أسفل ويتقدم فوق دراجة في خط مستقيم بصعوبة فيما يبدو. كان رجلا بدا أن لا عينين له، على الأقل بدت عيناه مثل فتحتين مطموستين. كانت الدراجة متهالكة وتمضي بطريقة مهتزة وغير



واثقة، لكن مع ذلك من دون صوت، في هدوء وسهولة مبالغ فيهما تقريبًا. أمسكت بالرجل في آخر لحظة، أمسكت به كما لو كانت أمسك بمقودي دراجته، وقدت الأخير إلى الفجوة التي كنت قد جئت عبرها. ثم سقط نحوي، كنت الآن كبيرًا مثل عملاق ومع ذلك كنت أواجه صعوبة الاستمرار في حمله دون انقطاع، إلى جانب، الدراجة، كما لو من دون تحكم أو سيطرة، بدأ في التحرك إلى الخلف، حتى ولو ببطء، وسحبني في أثره. مضينا وراء شاحنة مفتوحة كان على متنها عدد من الناس يقفون معًا في ازدحام، يرتدون جميعًا ملابس داكنة، بينهم عضو كشافة يضع قبعة رمادية فاتحة بحافة مرفوعة. انتظرت هذا الولد، الذي تعرفت عليه بالفعل عن بعد، ليساعدني، لكنه انصرف ودس نفسه بين الناس. ثم، خلف هذه الشاحنة المفتوحة – واصلت الدراجة الاندفاع إلى الأمام وكان عليّ، وأنا محني، وساقاي منفرجتان، أن أتابع – جاء نحوي شخص ما ساعدني، لكن ليس بإمكاني تذكره. أعرف فقط أنه كان شخصًا جديرًا بالثقة يخفي نفسه الآن كما لو خلف ستار من القماش الأسود وكان عليّ أن أحترم اختفاءه.

١٨ نوفمبر

سأكتب ثانية، لكن كم عدد الشكوك التي لديّ في غضون ذلك بخصوص كتابتي؟ في العمق أنا شخص عاجز، وجاهل، إذا لم يكن مجبرًا – من دون أي مجهود من جانبه ومدرك بالكاد للرغبة المتسلطة عليه – على الذهاب إلى المدرسة، سيكون مناسبًا فقط أن يجثم في بيت الكلب، ويثب إلى الخارج عندما يقدم له الطعام، ويقفز عائدًا مرة ثانية عند ابتلاعه.

كلبان في إحدى الساحات التي لمعت فيها الشمس جريا نحو أحدهما الآخر بشكل عنيف من اتجاهين متعاكسين.

قلق وكدح بخصوص بداية خطاب إلى الآنسة "بي إل.".

١٩ نوفمبر

قراءة اليوميات تؤثر فيّ. هل هذا لأنني لم يعد لدي أدنى ثقة الآن؟ كل شيء يتبدى لي أنه بناء مصطنع من جانب العقل. كل إشارة من جانب شخص آخر، كل نظرة مفاجئة تلقي بكل شيء داخلي على الجانب الآخر، حتى ما قد نسي، حتى ما هو تافه كلية. إنني أكثر شكًا عن أي وقت مضى، أشعر فقط بقوة الحياة. وأنا فارغ بحماقة. أنا فعلا مثل نعجة ضالة في الليل وفي الجبال، أو مثل نعجة تلاحق هذه النعجة. أن تكون ضائعًا وليس لديك القوة للأسف على هذا.

أسير عمدًا خلال الشوراع حيث توجد العاهرات. المرور متجاوزًا إياهم يثيرني، الوجود المستبعد لكن المحتمل مع ذلك للمضي مع واحدة منهن. هل هذا شديد الشناعة؟ لكنني لا أعرف ما هو أكبر، والقيام بهذا يبدو لي بريئًا بصورة أساسية ولا يسبب لي الندم تقريبًا. أريد فقط البدينات، كبار السن، ذوات الملابس العتيقة الطراز التي لها، رغم ذلك، فخامة معينة بسبب الزينات المختلفة. من المحتمل أن امرأة واحدة تعرفني الآن. قابلتها اليوم بعد الظهر،



لم تكن بعد في ملابس العمل الخاصة بها، وكان شعرها لا يزال مستويًا على رأسها، ولم تكن تضع قبعة، ترتدي بلوزة عمل كالتي لطاهية، وكانت تحمل حزمة ما، ربما إلى المغسلة. لن يجد أحد أي شيء مثير فيها، أنا فقط. نظر أحدنا إلى الآخر سريعًا. الآن، في المساء، في أثناء ذلك كان الطقس قد أضحى باردًا، رأيتها، ترتدي معطفًا بنيًا مصفرًا ضيقًا، على الجانب الآخر من الشارع الضيق المتفرع من "زيلتنيرستراس"، حيث تشق طريقها. نظرت إلى الخلف إليها مرتين، وقد رأت اللمحة بدورها، لكنني عندئذ جريت بعيدًا عنها بالفعل.

هذا الشك هو بالتأكيد نتيجة التفكير في "إف.".

٢٠ نوفمبر

كنت في السينما. "لولوت". الوزير الطيب. الدراجة الصغيرة. صلح الآباء. كان مسليًا جدًا. قبل هذا، فيلم حزين، "حادث على رصيف الميناء"، بعده، الفيلم المرح "وحدي أخيرًا". أنا فارغ وغير واع كلية، الترام العابر له شعور أكثر حيوية.

٢١ نوفمبر

حلم: مجلس الوزراء الفرنسي، أربعة رجال، يجلسون حول طاولة. مؤتمر منعقد. أتذكر الرجل الجالس على الجانب الأيمن الطويل من الطاولة، بوجهه المسطح في وضع جانبي (بروفيل)، بشرة ذات لون مصفر، أنفه المستقيم جدًا يبرز بعيدًا إلى الأمام (يبرز بعيدًا جدًا إلى الأمام بسبب استواء وجهه) وشارب أسود ثقيل مزيت مقوس على فمه.

الملاحظة البائسة التي هي بالتأكيد مرة ثانية نتيجة لشيء شيد بشكل مصطنع هو النهاية الأدنى تتأرجح في الفراغ في مكان ما: عندما التقطت المحبرة من فوق المكتب لأحملها إلى داخل حجرة المعيشة شعرت بنوع من الثبات داخلي، بالضبط مثل، على سبيل المثال، ركن مبنى مرتفع يظهر في الشبورة ويختفي ثانية في التو. لا أشعر بالضياع، شيء ما انتظر داخلي كان مستقلا عن الناس، حتى عن "إف." ما الذي سيحدث لو كنت بصدد الفرار، مثلما يجري المرء أحيانًا خلال الحقول؟

هذه التنبؤات، وهذا التقليد أو المحاكاة للنماذج، وهذا الخوف من شيء ما واضح لا لبس فيه، سخيف. هذه أبنية حتى في الخيال، حيث تهيمن بمفردها، تقترب فقط من السطح الحي لكن دائمًا تقاد فجأة إلى أسفل. من لديه اليد السحرية ليدفع بها في الآلات من دون تمزقها إلى قطع صغيرة وتبعثرها بواسطة ألف سكين؟

إنني أفتش عن الأبنية. أدخل إلى حجرة من الحجرات وأجدها تندمج بصفاء في ركن من الأركان.

٢٤ نوفمبر

مساء قبل أمس عند "ماكس". أصبح غريبًا أكثر فأكثر، كان في كثير من الأحيان شخصًا بالنسبة لي، الآن أصبحت شخصًا بالنسبة له أيضًا. مساء أمس ببساطة مضيت إلى السرير.

حلم قرب الصباح: أجلس في حديقة مصحة إلى منضدة طويلة، في الرأس ذاتها، وفي الحلم أرى ظهري فعلا. إنه يوم مظلم، كان يجب أن أذهب في رحلة قصيرة وأنا في عربة وصلت منذ وقت قصير، الوصول في طريق منحن إلى مقدمة الرصيف. كانوا تقريبًا على وشك إحضار الطعام عندما رأيت إحدى النادلات، شابة رقيقة ترتدي ثوبًا بلون أوراق الخريف، تقترب بهدوء بالغ أو في خطوة غير ثابتة عبر الصالة العمودية التي خدمت كمدخل للمصحة، وتهبط إلى داخل الحديقة. لا أعرف بعد ما الذي تريده لكن مع ذلك ساءلت نفسي لأعرف إن كانت تريدني. وفي الحقيقة كانت تحضر لي خطابًا. أعتقد، لا يمكن أن يكون هذا هو الخطاب الذي أتوقعه، إنه خطاب رفيع جدًا والخط غريب، رفيع وغير واثق.

لكنني فتحته فظهر منه عدد كبير من الفروخ الرفيعة مغطاة بالكتابة. بدأت أقرأ، متصفحًا الصفحات، ومدركًا أنه لابد أن يكون خطابًا مهمًا جدًا وعلى ما يبدو من شقيقة "إف." الصغيرة. بدأت أقرأ بلهفة، ثم راح جاري على اليمين، لا أعرف إن كان رجلا أم امرأة، ربما طفل، يتطلع إلى الخطاب من فوق ذراعي. أصرخ، "لا!" المنضدة المستديرة من الناس العصبيين بدأت في الاهتزاز. ربما تسببتُ في كارثة. أحاول الاعتذار بكلمات قليلة سريعة لكي أقدر على المضي في القراءة. انحنيت على خطابي ثانية، فقط لأستيقظ من دون مقاومة، كما لو كنت قد استيقظت بفعل صرختي. بوعي كامل أجبر نفسي على النوم مرة ثانية، يعود المشهد، في الحقيقة قرأت سريعًا سطرين أو ثلاثة غامضين من الخطاب، لا أتذكر منها شيئًا، وأفقد الحلم في نوم إضافي.

التاجر العجوز، رجل ضخم، ركبتاه تنهاران تحته، صعد السلالم إلى حجرته، لا يسمك بالدرابزين بل بالأحرى يضغط عليه بيده. كان على وشك أن يخرج مفاتيحه من جيب بنطاله، كما كان يفعل دائمًا، أمام الباب المفضي إلى الحجرة، باب زجاجي مزود بشراعة، عندما لاحظ في ركن مظلم شابًا كان منحنيًا الآن.

"من أنت؟ ما الذي تريده؟ سأل التاجر، لا يزال يتأوه من إجهاد الصعود.

"هل أنت التاجر ميسنر؟" سأل الشاب.

"نعم"، قال التاجر.

"إذًا لديّ بعض المعلومات لك. أنا هنا هامشي، فليس لي فعلا أي دور على الإطلاق في المسألة، فقط أسلم لك الرسالة. مع ذلك سأقدم نفسي، اسمي "كيت" وأنا طالب".

"إذًا"، قال ميسنر، متأملا هذا للحظة. "حسنًا، والرسالة؟" قال بعد ذلك.

"يمكننا أن نناقش هذا بصورة أفضل في حجرتك"، قال الطالب. "إنه أمر لا يمكن البوح به على السلالم".

"لم أكن على علم بأنني سألتقى أية رسالة من هذا القبيل"، قال ميسنر،



ونظر من ركن عينه إلى الباب.

"ذلك قد يكون"، قال الطالب.

"بالإضافة إلى ذلك"، قال ميسنر، "فقد تجاوز الوقت الآن الحادية عشرة تمامًا، ولن يسترق أحد السمع علينا هنا".

"لا"، أجاب الطالب، "من المستحيل بالنسبة لي التحدث بها هنا".

"وأنا"، قال ميسنر، "لا أستقبل ضيوفًا في الليل"، وغرز المفتاح في القفل بعنف شديد لدرجة أن المفاتيح الأخرى في الحلقة استمرت في الصلصلة لفترة.

"الآن انظر، فأنا أنتظر هنا منذ الثامنة تمامًا، ثلاث ساعات"، قال الطالب.

"هذا يدل فقط على أن الرسالة مهمة بالنسبة لك. لكنني لا أريد تلقي أية رسائل. كل رسالة تجنبتها هي ربح، أنا لست فضوليًا، فقط اذهب، اذهب". أمسك الطالب من معطفه الرفيع ودفعه بعيدًا قليلا. ثم فتح الباب جزئيًا فانسابت من الحجرة حرارة كبيرة إلى الردهة الباردة. "بالإضافة إلى ذلك، هل هي رسالة خاصة بالعمل؟" سأل مضيفًا، عندما كان يقف بالفعل في المدخل المفتوح.

"هذا أيضًا لا يمكن قوله هنا"، قال الطالب.

"إذا أتمنى لك ليلة سعيدة"، قال ميسنر، ودخل إلى حجرته، وأغلق الباب بالمفتاح، أضاء مصباح السرير الكهربائي، ملأ كأسًا صغيرة كانت في دولاب جدار صغير فيه عدة زجاجات خمر، أفرغه وهو يلمظ شفته وشرع في خلع ملابسه. مال إلى الخلف فوق الوسائد العالية، كان على وشك قراءة الجريدة عندما بدا له أن شخصًا ما كان يدق على الباب برفق. وضع الجريدة ثانية على غطاء السرير، وعقد ذراعيه، واستمع. وفي الحقيقة كانت الطرقات قد تكررت، برفق شديد كما لو كانت في مكان منخفض جدًا من الباب. "جرو وقح فعلا"، قال ميسنر ضاحكًا. عندما توقف الدق، أمسك بالجريدة ثانية. لكن الدق الآن جاء بقوة أكثر، كان هناك طرق حقيقي على الباب. جاء الطرق بنفس الطريقة التي يفرق بها الأطفال طرقاتهم أثناء لعبهم على الباب بالكامل، الآن منخفضة أسفل، فاترة على الخشب، الآن أعلى عاليًا، واضحة على الزجاج. "يجب عليّ أن أنهض"، فكر ميسنر، وهو يهز رأسه. "لا يمكنني الاتصال بمدبرة المنزل لأن الجهاز هناك في حجرة الانتظار وسيتوجب عليّ أن أوقظ المالكة للوصول إليه. ليس هناك ما يمكنني عمله سوى إلقاء هذا الولد أسفل السلالم بنفسي". سحب قبعة من اللباد ووضعها على رأسه، وألقى الغطاء بعيدًا ثانية، سحب نفسه إلى حافة السرير ووزنه على يديه، ووضع قدميه ببطء على الأرضية وجذب خفًا عاليًا مبطنًا. "حسنًا الآن"، فكر، وعض شفتيه، ثم حدق في الباب، "ثمة هدوء الآن ثانية. لكن يجب أن أحظى بسلام بصفة نهائية"، قال بعد ذلك لنفسه، جاذبًا عصًا بمقبض على هيئة قرن من الحامل، أمسكها بها من المنتصف، ومضى إلى الباب.

"هل لا يزال أحد هناك؟" سأل عبر الباب المغلق.

"نعم"، جاءت الإجابة. "من فضلك افتح الباب لي".

"سوف أفتح"، قال ميسنر، فاتحًا الباب وخرج حاملا العصا.

"لا تضربني"، قال الطالب بشكل تهديدي، وتراجع خطوة إلى الخلف.

"اذهب إذًا!" قال ميسنر، وأشار بسبابته باتجاه السلالم.

"لكنني لا أقدر"، قال الطالب، وجرى حتى ميسنر بطريقة مدهشة جدًا -

٢٧ نوفمبر

يجب أن أتوقف في الواقع من دون أن أتحرر. ولا أن أشعر بأي خطر من أنني قد أضيع، ومع ذلك، أشعر بالعجز والضعف وأنني دخيل. الثبات، على أية حال، الذي تحدثه لي أتفه كتابة هو فوق الشك ورائع. الرؤية الشاملة التي لدي لكل شيء في سيري أمس!

طفل مدبرة المنزل التي فتحت البوابة. مدثرًا بشال المرأة القديم، له وجه صغير، شاحب، لحيم، وفاقد للحس بسبب البرد. يتم حمله في الليل إلى البوابة بمثل هذه الهيئة بواسطة مدبرة المنزل.

كلب مدبرة المنزل من النوع بودل الذي يجلس أسفل السلالم على إحدى الدرجات وينصت عندما أبدأ في النزول من الطابق الرابع، ينظر إليّ عندما أمر به. إحساس لطيف بالحميمية، حيث أنه لا يخاف مني يحتويني ويشملني في البيت المألوف وضوضائه.

صورة: تعميد غلمان السفينة عند عبور خط الاستواء. البحارة يتسكعون هنا وهناك. السفينة، متسلقة بصعوبة في كل اتجاه وعلى جميع المستويات، توفر لهم في كل مكان أماكن للجلوس. البحارة الطوال المعلقون على سلالم السفينة، قدم أمام الأخرى، ضاغطين قوتهم، وأكتافهم المستديرة على جانب السفينة وهم ينظرون دون اكتراث إلى الحدث.

(حجرة صغيرة. "إليزا" و"جيرترود" تجلسان في النافذة ممسكتين بتطريزيهما. بدأت تظلم).

إ: شخص ما يرن. (تنصتان).

ج: هل كان هناك رنين فعلا؟ لم أسمع شيئًا، إنني أواصل الإنصات بدرجة أقل طوال الوقت.

إ: كان منخفضًا جدًا فقط. (تدخل إلى حجرة الانتظار لتفتح الباب. تبادلت كلمات قليلة. ثم الصوت).

إ: من فضلك ادخل إلى هنا. كن حذرًا ألا تتعثر. من فضلك امض مباشرة، ليس هناك سوى أختي في الحجرة.

مؤخرًا أخبرنا تاجر المواشي "مورسين" بالقصة التالية: كان لا يزال متأثرًا عندما سردها، على الرغم من حقيقة أن الأمر قد مضى عليه عدة أشهر الآن:

"كثيرًا ما يكون عندي في العادة أعمال في المدينة، في المتوسط تصل بالتأكيد إلى عشرة أيام في الشهر. نظرًا لأنني عادة ما يتوجب عليّ أن أقضي الليل هناك أيضًا، ودائمًا ما حاولت، كلما

كان هذا ممكنًا على أية حال، تجنب التوقف في فندق من الفنادق، فقد استأجرت حجرة خاصة حيث ببساطة ـ »

٤ ديسمبر

فظيعة المشاهدة الخارجية لموت شخص صغير في السن إلا أنه ناضج، أو الأسوأ، أن يقتل نفسه. استحالة المغادرة أو الرحيل في فوضى كاملة أو ارتباك كامل سيكون لها معنى فقط ضمن تطور أبعد، أو مع أمل وحيد أن يعتبر مظهر الحياة هذا في التقدير الكبير كما لو أنه لم يحدث.

سيكون هذا مأزقي الآن. أن تموت لن يعني ما هو أكثر من استسلام شيء إلى لا شيء، لكن سيكون هذا مستحيل الفهم، كيف استطاع شخص، حتى لو كان فقط لا شيء، أن يسلم نفسه عن عمد إلى لا شيء، وليس إلى لا شيء فارغ فحسب بل بالأحرى إلى لا شيء هادر، الذي تتمثل عدميته فقط في عدم قابليته للفهم.

مجموعة من الرجال، سادة وخدم. الوجوه الخشنة التي تلمع بالألوان الحية. يجلس السيد ويحضر له الخادم الطعام على صينية. ليس هناك اختلاف عظيم بين الاثنين، لا اختلاف في الفئة أكثر من، على سبيل المثال، تلك التي بين رجل، بسبب ظروف لا حصر لها، إنجليزي ويعيش في لندن، وآخر من "الابيين"[١] يبحر في اللحظة نفسها في البحر، وحيدًا في قاربه أثناء عاصفة. بمقدور الخادم بالتأكيد – وهذا فقط في ظل ظروف معينة – أن يصبح سيدًا، لكن هذا الطرح، بغض النظر عن كيفية الإجابة عنه، لن يغير أي شيء هنا، لأن هذه مسألة تتعلق بالتقييم الحالي للوضع الراهن.

وحدة البشرية، موضع شك من وقت إلى آخر، حتى لو عاطفيًا فحسب، من جانب الجميع، حتى من جانب الشخص الأكثر تكيفًا وودًا، من ناحية أخرى تكشف أيضًا عن نفسها للجميع، أو يبدو أن تكشف عن نفسها، في تناسق كامل، وزمن ممكن تمييزه أو إدراكه ومرة ثانية، بين تطور البشرية بأكمله والإنسان الفرد. حتى في العواطف الأكثر سرية للفرد.

الخوف من الحماقة. أن ترى الحماقة في كل عاطفة تناضل مباشرة وتجعل المرء ينسى كل شيء آخر. ما هي، إذًا، اللاحماقة؟ اللاحماقة هي الوقوف مثل شحاذ أمام العتبة، على جانب مدخل، ليفسد وينهار. لكن "بي." و"أو." أحمقان مقززان فعلا. لابد أن هناك حماقات أكبر من تلك التي يرتكبانها. ما يثير الاشمئزاز، ربما، هو النفخ – ذاته – للحمقى الصغار في حماقاتهم الكبيرة. لكن ألم يظهر المسيح في نفس اليوم للفريسيين المرائين؟

فكرة متناقضة كلية ورائعة أن الشخص الذي مات في الثالثة صباحًا، على سبيل المثال، بعد ذلك على الفور، عند الفجر، يدخل في حياة أعلى. ما التنافر الموجود بين الإنسان المرئي وكل ما عداه! كيف من لغز واحد يجيء دائمًا لغز أعظم! في اللحظة الأولى



يترك النفس الآلة البشرية. يجب أن يخاف المرء فعلا الخروج من بيته.

٥ ديسمبر

كم أنا غاضب من أمي! أحتاج فقط إلى بداية للتكلم معها وأنا مثار وغاضب، أصرخ تقريبًا.

"أو." تعاني بالفعل ولا أصدق أنها تعاني، إنها قادرة على المعاناة، لا أصدقها فيما يتعلق بمعرفتي بما هو أفضل، لا أصدقها كي لا أضطر إلى الوقوف بجانبها، وهو ما لا أقدر على القيام به، لأنها تغضبني وتثيرني أيضًا.

خارجيًا أرى فقط تفاصيل قليلة من "إف." على الأقل في بعض الأحيان، قليل جدًا يمكن عدها. من خلالها أضحت صورتها واضحة، ونقية، وأصلية، ومختلفة، ومتكبرة، في نفس الوقت.

٨ ديسمبر

الأبنية أو التراكيب الصناعية في رواية "وايس". القوة للقيام بإلغائها، الواجب لتنفيذ هذا. أنكر الخبرة تقريبًا. أريد سلامًا، خطوة خطوة أو عدوًا، لكن ليس وثبات مدبرة محسوبة عن طريق الجنادب.

٩ ديسمبر

"جاليري" لـ "وايس". إضعاف الأثر عندما تبدأ نهاية القصة. العالم تم إخضاعه وشاهدنا هذا بأعين مفتوحة. لذلك يمكننا الانصراف والعيش عليه بهدوء.

كراهية الاستيطان الفعال. تفسيرات لروح المرء، مثل: أمس كنت كذا، ولهذا السبب، أنا اليوم كذا، ولهذا السبب. إنه غير حقيقي، ليس لهذا السبب ولا لذاك السبب، ولذلك أيضًا ليس كذا وكذا. الصبر على أو تحمل النفس بهدوء، من دون عجلة أو اندفاع، تعيش كما يجب على المرء أن يعيش، لا أن يطارد المرء ذيله مثل الكلب.

نمت تحت الشجيرات النامية. أيقظتني ضوضاء. وجدت في يديّ كتابًا كنت أقرأ فيه سابقًا. ألقيت به بعيدًا وقفزت ناهضًا. كان بعد الظهيرة بقليل، أمام التل الذي وقفت عليه امتدت هناك على نطاق واسع أرض منخفضة كبيرة بها قرى وبرك وبينها تشكلت بطريقة منتظمة، أسيجة طويلة شبيهة بالبوص. وضعت يديّ على وركي، تفحصت بعيني كل شيء، واستمعت في نفس الوقت إلى الضوضاء.

١٠ ديسمبر

فرضت الاكتشافات نفسها على الناس.

الضحك الصبياني الماكر كشف عن وجه كبير المفتشين، وجه لم أره من قبل أبدًا حاملا إياه ولاحظته اليوم فقط في اللحظة التي كنت أقرأ له فيها تقريرًا من المدير وصدرت لمحه عنه. في نفس الوقت الذي غرز فيه ساعده الأيمن في جيب بنطاله أيضًا بهزة من كتفه كما لو كان شخصًا آخر.

من غير الممكن النظر بعين الاعتبار وتقييم كل الظروف التي تؤثر على مزاج اللحظة، حتى أثناء العمل عليها، وأخيرًا في أثناء العمل على التقييم،



لذا فإنه من الخطأ القول إنني شعرت بالعزم والتصميم أمس، حيث إنني في يأس اليوم. مثل هذه الاختلافات أو التمايزات تثبت فقط أن المرء يرغب في التأثير في نفسه، و، إزالتها بعيدًا عن النفس بقدر الإمكان، الاختباء خلف الانحيازات والأوهام، لخلق حياة مصطنعة مؤقتة، كما يحجب بشكل كاف في بعض الأحيان شخص ما في ركن خان وراء كأس صغير من الويسكي، وحيد كلية مع نفسه، يمتع نفسه بلا شيء سوى تخيلات أو تصورات وأحلام خاطئة لا يمكن البرهنة عليها.

نحو منتصف الليل شاب في معطف ضيق، رمادي باهت، ذو مربعات منثور بالثلج جاء هابطًا السلالم إلى صالة منوعات صغيرة. دفع رسم دخوله إلى مكتب الكاشير الذي خلفه، نهضت سيدة صغيرة ناعسة ونظرت إليه مباشرة بعينين سوداوين واسعتين، ثم توقف للحظة لمعاينة الصالة التي تقع في الأسفل على مسافة ثلاث درجات.

كل مساء تقريبًا أذهب إلى محطة السكة الحديد، اليوم، لأنها كانت تمطر، مشيت في جميع أرجاء الصالة هناك لنصف ساعة. الولد الذي ظل يأكل الحلوى من الآلة ذات شق إسقاط العملة. تمتد يده إلى جيبه، الذي يسحب منه كومة من الفكة، ويسقط بإهمال عملة في الشق، وهو يقرأ اللافتات بينما يأكل، مسقطًا بعض القطع التي يلتقطها من الباب القذر ويدسها مباشرة في فمه. الرجل، الذي يمضغ بهدوء، يتحدث سرًا في النافذة مع امرأة، قريب.

١١ ديسمبر

في "قاعة توينبي" قرأت بداية "مايكل كوهلهاس". إخفاق كلي وتام. اختيار سيئ، وتقديم سيئ، أخيرًا سباحة بلا معنى في النص. جمهور نموذجي. أولاد صغار جدًا في الصف الأمامي. يحاول أحدهم التغلب على ملله البريء بأن يلقي قبعته بعناية على الأرضية ثم يلتقطها بعناية، وهكذا مرة ثانية، مرارًا وتكرارًا. نظرًا لكونه صغيرًا جدًا للقيام بهذا من مقعده، فقد توجب عليه أن يواصل الانزلاق قليلا خارج الكرسي. أقرأ بانفعال وعلى نحو سيئ وبإهمال وبطريقة غير مفهومة. وبعد الظهر كنت أرتعش بالفعل بسبب اللهفة على القراءة، وأمكنني بصعوبة شديدة أن أبقي على فمي مغلقًا.

لست في حاجة بالفعل إلى أية دفعة، انسحاب القوة الأخيرة فقط وضع تحت تصرفي، وأنا أسقط في اليأس الذي يمزقني إلى قطع صغيرة. اليوم، عندما تخيلت أنني سوف أكون هادئًا بالتأكيد أثناء المحاضرة، سألت نفسي أي نوع من الهدوء سيكون هذا، على أي شيء سيتأسس، وفقط يمكن أن أقول إنه سيكون هدوءًا لأجله فحسب، رشاقة غير مفهومة، لا شيء آخر.

١٢ ديسمبر

وفي الصباح استقيظت منتعشًا إلى حد بعيد نسبيًا.

أمس، في طريقي إلى البيت، الولد

الصغير في الثياب الرمادية كان يجري بمحاذاة مجموعة من الأولاد، يضرب نفسه على الفخذ، ممسكًا ولدًا آخر بيده الأخرى، وهو يصيح بذهول إلى حد ما، بما لا يجب أن أنساه - (إنجاز اليوم باعث بشدة على السرور).

الانتعاش الذي مشيت به، بعد تقسيم مغاير نوعًا ما لليوم، بطول الشارع في حوالي السادسة اليوم. الملاحظة السخيفة، متى سأتخلص من هذه العادة.

نظرت إلى نفسي بعناية في المرآة منذ فترة - برغم وجود ضوء صناعي فقط وبمساعدة ضوء يجيء من خلفي، حتى أن أطراف أذني السفلية فقط كانت مضاءة فعلا - ووجهي، حتى بعد الفحص القريب نوعًا ما، ظهر لي أفضل مما أعرف أنه عليه. صاف، حسن الهيئة، تقريبًا وجه مرسوم بشكل جميل. سواد الشعر، الحاجبان ومحجرا العين ينتصبان بحيوية إلى الأمام عن بقية الكتلة البليدة. النظرة السريعة مُجهَدة على أية حال، ليس هناك أثر لذلك، لكنها ليست بالطفولية، بل بالأحرى نشيطة بشكل يصعب تصديقه، لكن ربما فقط لأنها كانت تلاحظني، نظرًا لأنني كنت ألاحظ نفسي وقتئذ وأردت إخافة نفسي.

١٢ ديسمبر

لم أنم أمس لفترة طويلة. قررت أنا أخيرًا أن أطلب من "وايس" - وبسبب هذا سقطت دون تأكيد في النوم - الذهاب إلى مكتب "إف. بي." بخطاب، وعدم كتابة أي شيء آخر في هذا الخطاب بخلاف أنه يجب أن تكون لدي أخبار منها أو عنها وقد أرسلت "وايس" إلى هناك لهذا السبب حتى يمكنه أن يكتب لي عنها. في أثناء ذلك يجلس "وايس" بجانب مكتبها، ينتظر حتى تنتهي من قراءة الخطاب، ينحني، و - نظرًا لأنه ليست لديه أية توجيهات إضافية وأنه من المستبعد بدرجة كبيرة تلقيه إجابة - يرحل.

مناقشة المساء في نادي المسئولين. كنت الرئيس. مضحك، أي مصادر لاحترام الذات يمكن للمرء أن يعتمد عليها. جملتي الافتتاحية: "عليّ أن أبدأ المناقشة هذا المساء باعتذار يجب أن يحدث". لأنه لم يتم تحذيري فيما يتعلق بالوقت وبناء عليه لم أستعد.

١٤ ديسمبر

محاضرة من قبل "بيرمان". لا شيء، لكن قدمت برضا عن النفس ناقل للعدوى هنا وهناك. الوجه النسائي المصاب بتضخم الغدة الدرقية. قبل كل جملة تقريبًا نفس التقلص في عضلات الوجه كما لو في أثناء العطس. بيت شعري من مهرجان عيد الميلاد في عمود جريدته اليوم.

سيدي، اشتريه لصبيك الصغير

حتى يضحك ولا يحزن.

اقتباس من "شو": "أنا مدني مستقر وجبان".

كتابة خطاب إلى "إف." في المكتب.

الخوف هذا الصباح في الطريق إلى المكتب عندما قابلت فتاة من السيمنار



تشبه "إف."، للحظة لم أعرف من كانت وببساطة رأيت أنها كانت تشبه "إف."، لم تكن "إف."، لكن كانت تمت إلى "إف." بصلة بعيدة نوعًا ما، إلى جانب هذا، أقصد، أنه عند رؤيتها، في السيمنار، فكرت كثيرًا في "إف.".

أقرأ الآن في دويستوفسكي الفقرة التي تذكرني كثيرًا بكوني "تعيسًا".

عندما وضعت يدي اليسرى داخل بنطالي بينما كنت أقرأ وشعرت بفتور الجزء العلوي من فخذي.

١٥ ديسمبر

خطابات إلى الدكتور "وايس" و"العم ألفريد". لم يأت أي تلغراف.

أقرأ "وير جنجين فون" ١٨٧٠ - ١٨٧١. أقرأ ثانية بنشيج مكبوت على الانتصارات ومشاهد الحماس. أن تكون أبًا وتتكلم بهدوء إلى ابنك. لهذا، على أية حال، لا يجب على المرء أن يكون له مطرقة صغيرة لعبة بدلا من القلب.

"هل كتبت بعد إلى عمك؟" سألتني أمي، كما كنت أتوقع لبعض الوقت في خبث. كانت تراقبني بقلق من مدة طويلة، ولأسباب عديدة لم تجرؤ في المقام الأول على سؤالي، وفي المقام الثاني، لقلقها عندما رأت أنني كنت على وشك أن أغادر، ومع ذلك سألتني. عندما مررت خلف كرسيها رفعت بصرها عن بطاقاتها، وأدارت وجهها إليّ بحركة رقيقة اختفت منذ فترة طويلة وانتعشت بطريقة ما الآن، وسألتني، رافعة بصرها خلسة فقط، وابتسمت بخجل، وفي ذل بالفعل فيما يتعلق بالسؤال، قبل أن تتلقى أية إجابة.

١٦ ديسمبر

"الصرخة الكبيرة لبهجة سيرافيم".

جلست في الكرسي الهزاز عند "ويلتش"، تحدثنا عن اضطراب حياتنا، إنه دائمًا على ثقة يقينية ("يجب أن يرغب المرء في المستحيل")، أنا لست عليها، أرى أصابعي بشعور أنني كنت ممثلا لفراغي الداخلي، فراغ يحل محل كل شيء آخر وليس حتى عظيمًا جدًا.

١٧ ديسمبر

خطاب إلى "دبليو." يكلفه "أن يفيض وفوق ذلك أن يكون فقط إبريقًا فوق موقد بارد".

محاضرة من قبل "برجمان"، "موسى والحاضر". انطباع نقي - على أية حال لا أمت له بصلة. الطرق الفظيعة حقًا بين الحرية والعبودية تقاطع بعضها البعض من دون أي دليل إلى الطريق نحو الأمام ومصحوبة بمحو فوري للطرق التي تم قطعها بالفعل. هناك عدد غير محدود من مثل هذه الطرق، أو واحد فقط، لا يمكنني أن أحدد، لأنه ليست هناك أرض مناسبة يمكن الملاحظة منها. أنا هناك. لا يمكنني أن أغادر. ليس لدي أي شيء لأشكو منه. لا أعاني بصورة مفرطة، ولأنني لا أعاني بنفس الاتساق، فإنه لا يتراكم، على الأقل لا أشعر به في الوقت الحاضر، ودرجة معاناتي أقل

بكثير من المعاناة التي ربما في توقعي.

صورة ظلية (سيلويت) لرجل، ذراعاه نصف مرفوعين إلى مستويين مختلفين، يواجه الشبورة الكثيفة لكي يدخلها.

الطريقة الجيدة والقوية التي فيها تفصل بها اليهودية الأشياء. ثمة حجرة هناك لشخص. يرى المرء نفسه أفضل، يحكم المرء على نفسه بصورة أفضل.

١٨ ديسمبر

أنا ذاهب للنوم، أنا متعب. ربما كان قد تقرر بالفعل. أحلام كثيرة عنه.

١٩ ديسمبر

خطاب من "إف." صباح جميل، دفء في دمي.

٢٠ ديسمبر

لا خطاب.

رجل عجوز مشى خلال الشوارع في الشبورة مساء ليلة شتوية. كان الجو باردًا حتى التجمد. كانت الشوارع خالية. لم يمر أحد قربه، فقط من وقت إلى آخر كان يرى على مسافة، نصف مخفي بفعل الشبورة، رجل شرطة طويل أو امرأة تضع الفراء أو الشال. لا شيء أقلقه، اعتزم فقط زيارة صديق له في بيته، لم يكن قد ذهب إليه منذ فترة طويلة وكان قد أرسل إليه توًا بنت الخادم تطلب منه الحضور.

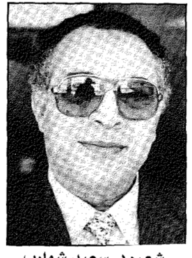
كان الوقت قد تجاوز منتصف الليل بمدة طويلة عندما جاءت طرقات رقيقة على باب حجرة التاجر "ميسنر". لم يكن إيقاظه ضروريًا، فقد نام قرب الصباح فقط، وحتى ذلك الوقت اعتاد الاستلقاء مستيقظًا في السرير على بطنه، ووجه مضغوطًا في الوسادة، وذراعاه ممدودتان، ويداه مشبوكتان فوق رأسه. كان قد سمع الطرق على الفور. "من الطارق؟" سأل. تمتمة غير واضحة، أرق من الدق، أجابته. "الباب مفتوح"، قال، وأضاء المصباح الكهربائي. دخلت امرأة صغيرة رقيقة في شال رمادي كبير.

١ شعب مترحل يعيش على صيد الأسماك والثدييات البحرية في شمال أوروبا (متضمنًا شمال النرويج، والسويد، وفنلندا وكولا بنسولا شمال غرب روسيا) – المترجم.





ذاكرة الغياب!
وداعية للشاعر الراحل محمود درويش



شعر: د. سعيد شوارب
(الكويت)

" لماذا تركتَ الحصَانَ وحيدًا ؟ "
سيأكلهُ الصّمتُ .. والريحُ..والملحُ..والتعريةْ
ولا صدرَ يبكى عليهِ
ولا تعزيةْ
سيَزعمُهُ بعدُ ، من ليس يعشق زَهْوَ السهُولْ
ومن ليس يَعشقُ زهْوَ الخيولْ !
ومن ليس يركَبُ..
من ليس يطْربُ ، حين يُحمحمُ فى روحها كبرياءُ الصهيلْ !
صباح الخيرَ يا درويشْ !
صباح الخير.. ما كل الذى يقتاتُ من شجر السهول يعيشْ
بدأنا رحلةَ الموتىَ على شط الغد الآتي
نغني موجكَ العاتي
وندفن حلمَنَا المسجُون فى شتَى التعِلاتِ
وأنت بعُمرك المجنُونَ ..
أنت بحلمكَ المسكُونَ ..
أنت بحرفك المسنُونَ بين الميتَين تعيشْ !
الآنَ تمضى ملءَ ذاكرة النجُومِ ..
وملْءَ ذاكرة الغيُوم ..
وملْءَ ذاكرة السنَابلِ ..

ملْءَ ذاكرة الغيـابْ
الآن تمضي قد حبستَ البرقَ فى فوْديْكَ..
فى كفيكَ..
أطلقتَ المجرّةَ فى تحاريق الحروفِ
وفى تحاريق السرابْ
الآن تغرسُ فوق أرض الشمس ،
رايتك التى اهترأتْ على الأرض الخَرابْ
الآن ترسُو كالشراع بشاطئ الجوديّ،
هدّته الأعاصيرُالتى اندلعتْ بأضلعه
وأرهقَهُ الغيـابْ
الآن ترسُو ..أنملاتُكَ أنهرٌ.. وحرائقٌ..وحدائقٌ،
تبني عليها المجدليةُ موْجهَا الآتى،
وترقصُ كلّ أسراب العصافير الصغيرةِ نهرَ أغنيةٍ
وينطلقُ العبُـابْ !
الآنَ تبدأ فى رصيف الحزن أغنيةً لطفلتك اليتيمة،
إذ تَلَـفَـتُ فوق أرض الشعر..أرض القدس،
تحبسُ دمعَهَـا..وتروحُ تسألُ عنكَ من بابٍ لبابْ
تدري بأنك لن تموتْ
وبأن رُوحك رغْمَ أعوام الرّمَادَة..
سوف تهْطلُ.. نهْرَ رُمّان، وتُوتْ
فمن عاشَ يعشقُ زَهْوَ العبارة..
حين يُحَمْحمُ في رُوحهَا عنفُوانُ الصهيلْ
ومن صدّقتْه الحجارةُ تغدّو خِمصاً وتُمْسي بطَاناً
وأعشاشُها من أقلِّ القليلْ
ومن صدّقَتْهُ النخيلْ..
وأطفالُ غَزةَ إذ تمنعُ البرتقالَ من البيع إذْ..
هُوَ من دمها.. علّبتُهُ ليغْدو قناديلَ تؤنسُ ليْل الحقُولْ
ومن عاش موْهبَةً لا تُصدِّق إلا اكتشافَ الألمْ..
جديرٌ إذا عَاشَ عَشْرَ دقائق
عشْرَ دقائق مثلك في صدقه..
أن يُخيّبَ ظَنّ العَدَمْ!.





الصّهوة المُبهَمة

شعر: عصام ترشحاني
(فلسطين)

قرأتُ من الظِّلِّ
نصَّ الغياب
قرأتُ ..
أنا عزلةُ النارِ
ماءَ اليباب ..
وَرُحتُ أكلمُ فيك انكساري ..
فهل تومضَين قليلاً
أنا الآن في حالتينِ
من الإجتراح الخضيلِ
وآياتُ توقيَ .. إليكَ ،
تُضمِّدُ جرحَ الهواءَ ،
وجسمِ القصيدةَ ،
خوفَ الجنونَ .
منَ الانطفاء
تُضمدُ مَا يتألم بيني وبينكِ
ما يتوارى ..
حزيناً علينا
فهل تقبلين اعتذاري ؟

أنا الآن أوشكُ
أن أستعيدَ
من الغيم شيئاً ،
منَ البحرِ شيئاً ،
مَن النجمَ شيئاً ،
ومما تماهى
مع الغربة الحالمة ..
أنا الآن في
عتمة الزهر
أرشفُ ضوء الرَّحيق
وما .. في اللطائفَ
أو .. في حروق العواطَف
يحيي الذي ماتَ ،
في كَبْوَة الملحمة ..
سأجتاز بعض القفار ،
من الإنتظار
لكي تَقْبلي بيَ ..
وأنت ابتعدت
طويلاً إلى الَرغبة الَصائمة ..
حنانيك ..
سيدةَ الروح ..
إنّ بُروقيَ
تدور .. كما الأرض حولَ
دم الشمسِ
إني وبيَ
مفردات النبوة ،
بي قلقٌ لا يُحَدُّ
أخاف بأن لا أراك
على صهوتي المُبهَمَة ..

xxx



رفيف الذكرى

شعر : جميل حسين إبراهيم
(الإمارات)

أخذوا معهُمْ كل شيء وراحوا
ذكرياتُ الطفولة والكلماتُ الجميلةْ
ورائحة الأرضِ والكلأ المستباح
أصبحَ الوقتُ وقتَ انتحار
على شفةِ الريحِ ماتتْ رياحُ
ما الذي يجعل القلبَ مائدةً للحنين؟
وهذي المسافةُ في مهدها
وئدتْ أمسياتٌ وماتَ الصباحُ
أخذوا معهمْ كل شيء
"ظلال الكلام وأيقونة البحر"
ما عاد في لوحة الشعرِ إلا الجراحُ
أخذوا ....أخذوا
ماتَت القبّراتُ .... وأعشابُ أغنية
لم تعدْ للقصيدة إلا وريقاتها الذابلةُ
لم يعد للحرائق إلا رمادُ الجهاتِ
وحشرجة امرأة ذاهلةْ
وهواءٌ مباحُ
فلديني مرة ثانيه
اجعليني شجيرةَ عشق
وفزاعةً في حقول القصيدة..
في رغوة الظمأ الوانيهْ
يهبّ عليَّ حنينُ الأحبّة.
إنَّ الأحبّةَ روحٌ وراحُ
إنَّ ذاكرة البحر مكتظة بالذكرياتْ

ووراءَ رميم الزمَّان حياةْ
وأنا ضائعٌ أتقرَّى الظلامَ الذي لا يزاحُ
وأنا في انتظار الذي ليس يأتي
أترنحُ بين حياتي وموتي
أستغيثُ بنار القصيدة حتى أطير
فيُطوى الجناحُ
فإذا الحلمُ ينبعُ من قاع قلبي
وإذا البحرُ يأخذني لمرافئ حبّي
وإذا أنا قلبٌ وحبٌ
وحلمٌ قراحُ............
رحِمُ الأرض مكتَّظةٌ بالأجنَّة
والقصيدةُ أحصنةٌ
كفرتْ بالأعنَّهْ

× × ×

في فمي غيمةٌ مرةٌ
ومذاقُ عدَمْ
في يديَّ هواءٌ ذبيحٌ
وفي الأفق دَمْ
أتضورُ شوقاً
فأرفو رحيلي المدوِّي بخيطِ الألمْ

× × ×

قال لي صاحبي:
لا توجِّل حبيبَك
أجِّجْ لهيبَكَ والأملا.
قلتُ: إنَّ الوصول إليه مُحالٌ
ولكنْ سأركضُ حتى الهزيع الأخير لكي أصلا....

× × ×

سأمدُّ إلى الرِّيح روحي
وأضمِّدُ بالنار كل جروحي
وأرشفُ قهوة قهري
مِن يد امرأة
تكتبُ الشعرَ في سقفِ قبري

× × ×

ليسَ في الأفق إلا سرابٌ وذكرى
وأنا عند بوّابة النفي أقضمُ شعرا
لا أبالي بموتي الذي
يتمطى طوال المدى مكفهرا
ليسَ لي غير أن أتشظى
حنيناً وقهراً.....





يقول لك البحر

شعر: محمد جلال قضيماتي
(سورية)

هنالك في صفحة السرِّ
أذعنتُ للسرِّ
أكتبِ بالماءِ
ما قصَّة الرملُ للشطِّ
وهوَ يشاغل نجمَ الصباحْ
وموجي الذي ما تأخَّرَ يوماً
عن الصخر
مازال يهدرُ
بين السكون
وبين الرياحْ
فتصغي الموانئ
لكنَّ صمتي
برغم الهدير
يظلُّ على ما يقَالُ
مَهيض الجناحْ
فأشهدُ ظلَّ المساءات
كيف يلوِّن بالليلَ

غابَ النخيلِ
وكيف يمسِّدُ بالفجرِ
نزفَ الجرحْ
وعاليَ السَّمْحُ
مَدُّ ابتداءِ
وجُزْرُ انتهاءِ
تمرّد فيه الزمانُ
على ما تحرَّرَ
وانصاع فيه المكانُ
إلى ما تصحرَّ
أما الذي ما يزال
يثورُ
ويهدأ
فَهْوَ انتظارُ المصير
على عَتَباتِ الشواطئِ
وَهْيَ تودِّعُ ركباً
وتبدأ دربا
وسِيَّانِ
إن كان للماءِ
أو كان للصَّخرِ
فالقاعُ غاباتُ بُعْد
تجاهَلَ فيها المصيرُ المَصيرَ
وراح يسائل صمت المراكبِ
إن كان خلْفَ الفضاءِ
نجومٌ تشعُّ بغير ضياءْ
وقارئة الفكر
ترسمُ فوق خطوطَ المياهِ
مواعيدَ عمرٍ
إذا ما تأخّر عنه الأنيسُ

تمثَّل في العمق وجه الجليس
وراح يحِّدث عَّرافة البحر رَجْمَاً
بما كان يحسب أن إليه تَسَاقَطُ
- لا للمحيط -
نجومُ السماءْ
لعلَّ إليها
تؤوب النوازعُ حيرى
فتبصر في فلك البَعْد
رَكْبَ الرجاءْ
فتلقي إليه المراسي- وتأوي
كأن الفؤاد يشيح إليهِ
وبين يديهِ
يكون الرجاء
ومازالت الروحُ يَمَّاً
إليه انتساب الرجوع
ومنه انهيار القلوعَ
على زرقة الماء
وَهْيَ تشيِّع طيفاً
وترسمُ زيفاً
دموع انتظار الأوانِ
على مهرجان الدموعْ
عساها تقول لدرب الشموعْ:
هناكَ انتظرتُ
ولما رجعتُ
رأيتِ خيالي على صفحة الماء
ظلاً
يسافر ثم يعودُ
ولا شيء إلا انتظارُ الأمانيِّ
في زفرات الخضوعْ

ولا شيء إلا الذي كانَ
أولم يكن غير وَهْم
على قُربات الضلوعْ
كأنَّ على الشطِّ مِّما دَعَتْهُ المناراتُ
آثار حلم
يطمئن جفنَ المغرَّب
أن الطريق إلى البحر
دربُ الرجوعْ
إذا كان للمشرِع الخطوَ
في الموجِ
أيَّ اغترابٍ
وأيُّ نزوعٍ
وهيهاتَ إن أطلَقَ البحرُ
صافرة الرَّحلِ
أن يركبَ السَّفرُ غير انكسار دُمَى الماءِ
وهي تبَدَّدُ
بين التمنيِّ
وبين الخنوعْ
وها أنا والبحرُ
نصغي لما يسأل الموجُ
حتى إذا انحسرَ المدُّ
أطلقت الريحُ توقَ الشِّراع
فراح يحدث تغريبة الصمتَ
عن بعض ما كان يحمل في سِّره المطمئنٍّ
على هَمَسَات القلوعْ
ليسمعَ ما قاله البحرُ للموجِ
آنَ انتهى السرُّ للسرِّ
وانصاعَ للجَزْر
ركَبُ الرُّجوعْ



اللغز

بقلم: وليد خالد المسلم
(الكويت)

بدون اسم، بدون تعريف، بدون لقب أتركه يسرد جزءاً من سيرته.

هو ذا عرض الحروف، تزهو احتفاليته كلما نزل حرف من قلم، كلما تكونت كلمة على سطر ينتظم، وتستمر دهشتي للمرة الألف.

فتلك بهلوانات تلعب على حبال مشدودة، وأخرى فنونها أكروباتية لا تكاد تلامس الأرض لتتشبث بالبكرات المعلقة في سقف السماء فأنتشي.

ولابد من الإشارة إلى تنوع فقرات القفزات الحيوانية، إلى جانب فاصل لمهرج يزرع ابتسامات أطفال بهية.

وهل أستغنى عن متابعة لعبة الأرجوحة العلوية؟

عابر سبيل يأخذ مكانه بجانبي، يلكزني بإلحاح أجيبه:

- ها هما رجل وامرأتان، أو رجلان وامرأة.

ثم أسر: "وكيف لي أن أحددهما من خلال هذا الارتفاع الشاهق؟"

يسأل بغصرار مقيت:

- وكيف عرفت أنهما رجل وامرأتان أو العكس من هذا الارتفاع الشاهق؟!

أجيبه دون أن ألتفت إليه:

- ألا ترى اختلاف الملابس؟!

أتابع حرفاً يلتصق، يخلق.

تقفز الكلمات كلما خططتها على ورق.

أستحضر قصصاً فأبهر، وأشعاراً فأسكر.. ثم أركن إلى أحجياتي فأكتب:

"كان يا مكان" كانت بداية جديدة جميلة لجيل قديم من القصص، عندما كان الزمن زمناً، والمكان مكاناً، والعالم قارات ومحيطات لا تُقهر. كما النهر يزأر فلا تعيقه حدود ولا سدود.

أما اليوم فما عاد الزمن زماناً ولا زماناً، ما عاد المكان مكاناً، ولا مكيناً، وما عادت الأرض إلا نقطة في بحر سماء تُثور.

هل تأتي؟ هل تتقبل؟ هل تستطيع أن تنتظر؟ هل يا ترى في هذا المكان تنفجر؟ في بحر هذا الزمان والمكان أتوقع أن تنفجر، ثم تثور لتهمد وتستقر.

أهديها دعوة علّها تلبيها، أرسل لها شمساً، فيا شمسي أدفئيها وهاتيها.

الحجب ثقيلة، الرؤى مستعصية.

أرفع أرنبة أنفي، أتحسس خطوط راحة يدي، أمد قروني الاستشعارية: أناديك! أجيبي، أتسمعيني؟

ربما تتصلين، ربما تنتظرين.

أنا قادم.

فهل تأتين؟

اللحظة القادمة عودتني الكثير من المفاجآت.

هربت من نفسي على أمل لقاء.

أمنية، حلم. وكثير من الأحلام ما يتحقق، ونصف الأماني تتشكل.

بالأمس

مع السحر، سافرت معك على طريق خطه القدر، وانتزعنا آخر تحفظ يُذكر، وحرصنا على قطع آخر وصلة تحكم وإن كانت بوهن خيط عنكبوت يُغزل.

ها أنت بهية، خفيفة، تملكين التعبير عن مكنوناتك بأكثر من ألف كلمة، من غير حدود، من غير سدود، من غير خطوط حمراء، من غير رقابة تقهرنا فتصل بنا إلى إحباط أو جنون.

هل سألت نفسك : لماذا؟

لولا انتهاء وقت السمر لأخبرتك

الفكر الباطن يحثك، والفكر الواعي يقرصك، والواقع الزمني يرعبك، وأنت لازلت بين إقدام وإدبار لم تحسمي أمرك. ألا تخافين أن تضيع عليك المكاسب؟!

- أجل، مكسب!

قلتها بعد أن استَفْسَرَت:

- وكيف يكون هذا مكسباً؟

أزيد:



- ألا نبدأ بالرواية قبل أن نقفل الحكاية:
ثلاثة أعوام كاملة وأنت تعاقبين الآخر على ذنب، وكأن هذا الذنب قد حبسك داخل لحظته. ومثلها عدد سنين يعاقبونك على ذنب لم تقترفيه. كنت داخل عنق زجاجة تتساءلين:
- هل تغفرين؟
فيأتي جوابك حاسماً:
- لأ أطيق!
فتصرخين:
- هل أخون؟
فيقف العقل حاجزاً:
- كُفّي هراء!
يكمل عقلك:
- فأنت أساساً لا تقدرين!
يهدر:
- هل تريدين؟!
لا تجيب.
أسألها أنا:
- أتستمرين في موقف مر عليه الزمن وتخطاه؟!
ومتعاطفاً معها أقول:
- هل الحكاية حكاية خيانة؟
أصر على غرس سن قلمي في الجرح الملتهب:
- هل هي حكاية أخرى، أم آخر؟ لا تهربي! بل واجهي.
أستمر في قراءة الصورة السريالية التي استحوذت على حروف جليسي:
- ما فعلناه هو صنع لحظة نغطي بها كل ذكريات الماضي. تلك لحظة اختزلت عليك بتألقها كل الزمن.
استرسل مستغلاً إنصاتها:
- تخلصت من أثقالك، من أفكارك، تخلصت من ضغوط عادات وتقاليد، تخلصت من موروث مادي، تطهرت من النظر للأمور بمنظار اعتاده البشر.
"هذا ما فعلناه بالأمس!"
قلتها وأنا أستحضر المشهد.
بحنان وإشفاق أقول:



- كفاك عيشاً على ضفاف منسية!

هل ما فعلناه جناية، وهل أنا متهم مع سبق الإصرار والترصد. حاكميني، اشنقيني، أو ارجميني، ولكن اسمعيني:

- التقينا في أحلام يقظة عرفنا كيف نصطادها ونميها. ربما... ربما أنا الطرف الذي مثل دور الشيطان، فهل أحاكم على حلم أو خيال؟!

أنظر لها بإشفاق لأسألها:

- أم تحاكمين نفسك بسبب هذا الشأن؟!

يزداد إشفاقي فأزيدها شرحاً:

- شتان بينك بين ما كنيته بالأمس القريب قبل اللقاء، وتقييمك للأمور بعد لحظة اللقاء والتألق. راجعي أمورك في شتى المناحي، ألم تتغير نظرتك؟ ألم تتغير فلسفتك عما كانت عليه، أم يعد الحق نسبي؟ فأنت على حق والآخر أيضاً على حق!.

تسكت.

- أليس هذا مريحاً في موقعنا من الزمكان ذاته؟ فأين المشكلة؟

أختم بها حديثي ببساطة.

تهز رأسها مشككة. أكمل:

- والحق المطلق لا يظهر ولا يتجلى إلا بحالة واحدة فريدة هي حالة الخالق الأول، الله محرك الأمور منذ الأزل وحتى الأبد في حالة سرمدية ليس لها نهاية أو بداية.

تبتسم.

أسترسل:

- هذا السرمد الذي لخصته في ثلاث لحظات فقط! هل تتذكرها أم أعيدها؟

أقولها وأنا ألكز عابر السبيل الجالس بجانبي.

- أجل أتذكرها!"

يقولها ويقوم مختفياً داخل الزحام.

فيعود القلم من فوره إلى غمده.





كابـوس

بقلم: عبدالله خليفة
(البحرين)

سمعَ جرسَ الباب يرتعشُ بموسيقاه الجميلة. فتحه فوجدَ شبحاً قربَ سيارةٍ فخمة. أشعلَ الضوءَ. تبين شخصاً كأنه يعرفه. خُيل إليه إن هذا الشبح هو سلطان فراش المدرسة القديم. صاحَ بمرح:

- مساء الخير يا أستاذ!

ثم وقف دون أن يدخل أو يذهب. لم يمدّ يدَهُ بل حركها وكأنه شرطي مرور. أحسَّ بضيق قليل من هذا الاقتحام. كانت لديه كومة كبيرة من الدفاتر التي تنتظر التصحيح، عدة تلال من كراسات الإنشاء ذات الموضوعات الطويلة، المبعثرة اللغة، المفككة الحروف والأضراس، وكأنها حلمٌ مَزعجَ، وعليه أن يقدمَها في الحصةَ الأولى كي يندَفعَ التلاميذَ لرؤية علاماتهم الرديئة.

وقوف سلطان على الباب، ناظراً بغتةً إلى السماء الغائمة والدروبِ المعتمةِ النادرةِ المارة بتفحص غريب، ومتطلعاً إليه بنظرة وقحة، جَعله يتململ ضيقاً:

- ماذا تريدً؟

كان من الأشخاص الذين يستلفون منه بعض المبالغ ثم لا يردونها. حدثَ هذا من زمن بعيد، عند بداية عمله، أما الليلة فيبدو متأنقاً جداً، الشعرُ المنفوشُ الذي طالما بدا كعش طائر عملاَق صار سبطاً كموج البحر الهادئ، يستريحُ فوقَ رأسه وعنقه. تذكر إنه مَنذ عدَّة سنوات اختفى وسمع عنه أخباراً غريبة متضاربة لم يصدَقها كلها.

أخيراً نطق:

- هل من الممكن أن أدخل؟

ابتعد عن الباب، رمقَ الممرَ لحظة، لم يسمع أصوات شقيقتيه ولا دبيب أقدامهما فقال:

- تفضل!

خطا إلى الداخل فازدادت دهشته، إنه يلبس بدلة رائعة، وحذاؤه يصرُ ويضيءُ، هل تكونُ السيارة الفخمة له؟!

في الماضي كان يندفع بين طاولات المدرسين وهو يلبسُ بنطلوناً وقميصاً رثاً بلا أزرة حيث يظهرُ صدرهُ المليء بالشعر وعضلاته البارزة. يقدم الشاي بعجلةٍ وربما أسقط

كأساً أو ألقى الماءَ فوق الكراسات المفتوحة، وهو يصدرُ أصواتاً يسميها غناءً، وإذا صادف أن حصل على تشجيع من مدرس سأمَ العمل راحَ يرقصُ ويتثنى!

الآن يسيرُ بهدوء، يدخلُ غرفةَ مكتبه، دون أن يقوده إليها، يجلسُ على المقعد واضعاً ساقاً على ساق، باحثاً عن علبةِ تبغه بكلِ أناقة ورصانة.

يعود هو إلى مقعده وراء الطاولة دون أن يزيحَ تلالَ الدفاتر معتقداً إنه لن يبقى طويلاً. لعله أراد أن يحيه بَعد أن مر من هنا.

تلفتَّ سلطان يمنة ويسرة. حدقَ لحظة في عدة لوحات كبيرة وآيات قرآنية رُصت بمهابة على الجدران، ثم قدم علبةَ تبغهِ إليه فرفض شاكراً. أشعلَ سيجارة ونفث الدخانَ بمهل ولذة.

قال:

– أرجو أن تعذرني فقد جئتُ بلا موعد.

سكت لحظات، راح يزيحُ ورقةً علقتْ بحذائه. طرقعَ أصابعَهُ وتجشأ. التفتَ إلى الباب، قال:

– أرجو أن لا تكون متضايقاً من وجودي!

– لا، أبداً، تفضل!

ملأ جوَ الغرفة بالدخان، كان يلقي الطفوَ على طاولة صغيرة قربه، ثم أراد أن يطفئ السيجارة فلم يَجد مطفأة فأحضر إليه واحدة، وهو يتطلعُ إليه بانتظار ملتهب.

– رغم الغيوم فالجو حار.

ردَ:

– الحرارة هي مشكلتنا دائماً!

تطلع إليه لحظة ثم إلى الباب مرةً أخرى. في عينيه استهزاء ورثاء. أشعرهُ ذلك بالضيق الشديد فشطبَ كلمةً خاطئةً بقسوة.

– آه، لا أعرف كيف أبدأ الموضوع! أليس لديك شيء من العصير المنعش للروح؟

– إنني أود أن أعرف ما تريده بسرعة. أنت تعرف جيداً مدير المدرسة الذي يتصيد أخطاءنا. أنا لا أستطيع أن أذهب إلى الحصة الأولى دون أن أزيح هذه التلال الملعونة!

ضحك الآخر:

– وما حاجتك إلى هذا البلاء كله!

نظرَ إليه كأنهُ يراه لأول مرة. دهش. الرجلُ ليس هو الفراش السابق. تذكرَ إنه صار فترة مسئولاً عن المقصف ثم اختفى. قال بعضهم إنه افتتحَ مطعماً. قال آخرون إنه سُجن. قال محرضون إنه مفسد. انزوى عن كل الأقاويل. هيئتهُ تدلُ على تحول كبير في حياته، ولم يمض على آخر مرة شاهدهُ فيها سوى أربع سنوات! ليس غريباً أن يرثى لحاله ويتطلع إليه بسخرية مليئة بالشجن.

نهض ليحضر إليه العصير.

– هل من الممكن أن أتذوق نبيذك المعتاد؟

حدقَ فيه بدهشة. أهو ساحرٌ طلعَ إليه من الظلام؟ لا أحد يعرف حكاية النبيذ الذي



يخبئه في ثلاجته الخاصة الصغيرة حتى أختيه؟ أتكونان قد وشيتا به؟لا! مستحيل ولمن لهذا القرد؟! وكيف؟!

إنه بعد أن يكمل واجباته المدرسية ينعزل في غرفته، يغلقُ البابَ بالمفتاح، يستلقي على سريره، يضعُ المزة اللذيذة، يستلّ زجاجة النبيذ من مكمنها، ويسكبها في أحشائه قليلا قليلا. سأل عن الحكم الشرعي ووجد اختلافات تسلل منها إلى لذته. تلك هي أمتع أوقاته، يتوغل في أحزانه ووحدته، يذكر النسوة القليلات اللواتي أحبهن فرفضنه، فيضع أشرطة ملتاعة بالحب والدموع، ويسبحُ في بحيرة من المياه الساخنة. يتذكرُ سنواته الطويلةَ الدائبةَ الكئيبة على رصيف العمر البخيل، يحلمُ بأيام جديدة، بزفاف رائع لأختيه، ثم بخلو البيت له، ومن ثم تَجيء عروسه من خيمة القمر فينام على هدهَدة أغنيتها دون أن يسمَع أي جرس.

كيف عرفَ أسرارَهُ أيكون أشتغل مخبراً أم هي الوشوشة الدائبة في هاتفي أختيه وثرثرتهما لصديقاتهما؟ يا ويلهما من عقابه.

- لاتطالعني هكذا، سنتكلم عن كل شيء الليلة!

سمع همساً في غرفة ندى. تسللَ إلى كهفه وانتزعَ زجاجةَ النبيذ.

ما أن استراحت الزجاجةُ بقربه حتى نزع ربطة عنقه والقاها جانباً وفتح الزرار الأولَ من قميصه فبدأ شعره الشهير بالظهور!

هتف الغوريلا:

- الآن يستطيعُ المرءُ أن يتحدثَ بطلاقة وعذوبة، الآن تصبحُ الجلسةُ ذات نكهة وعطر. كأننا كنا في جنازة قبل قليل. أزح الدفاتر والمساطر فلا شيء يستحقُ أن يكون في حضرتها!

دُهش من اللغة، لم تكن هذه مفرداته بل كان يجمعُ السقطَ من القهاوي الوسخة وغرز الحشاشين، فكيف تأنقَ في كل شيء؟ رحماك يارب العالمين!

ارتشفَ من الكأس وأكلَ قطعةَ لحم راحتْ تذوبُ في فمه:

- إنها لذيذة جداً، من أي نوع؟ هذه الماركة معروفة تماماً عند المتذوقين. إنك خبير في الأنواع السرية يا أستاذ. الكروم تعطي عصيرا رائعاً. ماءُ السماء مع سماد الأرض يتوحدان في شعلة واحدة مثل كل الظواهر الخلابة. هذه إحدى فضائلك القوية. لا تطالعني هكذا! لم أعدْ فراشاً تسخرون منه. غادرتُ تلك القلعة المسورة بالأسلاك الشائكة والتي تبخلون فيها على عبد سابق مثلي بالمعرفة. عرفتُ طرقَ التجارة الصاروخية فانتقلتُ من كوخ إلى قصر، أصحو الساعة الثامنة وأتعشى في لندن. ماذا حققت لنفسك أيها الأستاذ العظيم! هل امتلكتَ بنايةً شامخة تطل على البحر؟ لا يوجد هنا سوى الغبار!

أخذ كتاباً وضربهُ فانفجرَ تراباً وشظايا راحَ يتقلبُ فيها فيرى من من خلال لعاب سلطان كيف يسبحُ في بركته ويصغي لكلمات التجار، أما هو فيسمعُ أمَهُ تقول حين تموت(لا تهمل اختيك، ليس لهما غيرك، لا تتزوج قبلهما!)، اندفع للعمل وهما تكبران وتتبرعمان، ثم تصيران وردتين خلابتين، مجنونتين بالعطور والفساتين ومجلات الزينة والجريمة، نائمتين على مسلسلات سحرية أو دراكولية.

هذا التمثالُ الغريبُ الخلابُ المنَّفرُ جاءَ ليذكرهُ بخيباته وبدروسه الخصوصية للأولاد الحلوين، وبالصابون الذي تعب منه، وبالأشرطة السرية في المخزن، وبكلِ العمر

الخائب . .

ولكن هذا المسخ المطاطي ماذا يريد منه؟ هل له علاقة بأختيه ؟ يا للهول!

- سلطان . . كم استهزأتم به أيها الأغبياء، لكنه انطلق كنسر في غمضة عين، صارَ العالم تحته بيضة فاقسة، أضحك بشدة حينما استرجعُ إنني كنتُ بائعاً في مقصف المدرسة. أتذكر؟ أنا كنتُ هناك!

راح يقهقه لوحده وظهرَ شدقهُ الواسعُ الفارغُ إلا من سن أو اثنتين متباعدتين كنفقٍ تعبرهُ سياراتٌ خاطفة.

- لكن من تلك المزبلة تعلمتُ كلَ شيء. بعتُ الأكلَ المسموم وذلك المسحوقَ السحري الذي طيّر عقول التلاميذ! ذلك الذي يشبه مسحوق الغسيل ولكنه ثمين كالماس، ومشعل للرأس كالنار والأعصار.

ارتعش وانتفض. انتبه إلى مكتبه الأثري. كتبٌ تملأ الرفوف. سنواتٌ من التجمد أمام العيون البريئة، طباشير تلوثُ الرئةَ وآلامٌ في الروح والأرضُ منخالٌ، لاكلمةَ تبقى، والرؤوسُ تبخرُ السطورَ في عصف الصيف، حتى أحبَّ وجوهَ المراهقين، وانسحب إلى أفلامه مغلقاً تشجناتها الفظيعةَ، وكم رأى مواقعها تتغير، ولعلها هذه هي ساعة الحساب، وهذا ليس سلطاناً ولكنه عزارئيل يأخذهُ للحظة الحقيقة، أتكون إحدى أخواته تسلطتْ على ذاكرته وملفاته؟

- أن تبيع هذا المسحوق بكمياتٍ ضئيلة ونقود كثيرة وفي مدرسة ثانوية واسعة فإن ذلك كان معجزة تجارية.

شُلت اعضاؤه، تحجرتْ الكلماتُ في رأسه، وكانت السبوراتُ تمشي ضاحكةً، وأختاه في الأفلام تتأوهان بغنج مرعب، وهو في زاويته مثل الصرصار المكسور الأرجل، نفسُ الأكواب يراها كلَ يوم على طاولات المدرسين، نَفسُ أعقاب السجائر المأكولة بضراوة، نفس الأصابع الصفر، نفسُ الحمامات الوسخة، نفس الكتابات البذيئة . . .

- ولكن الشخصَ الذي يستحقُ الأعجابَ حقاً هو المدير. كان تاجراً ناجحاً، لديه اماكنٍ عديدة خارج المدرسة، وزوجته مديرة أيضاً، فكان اللقاء العظيم . . تخرجتْ أجيالٌ تنفثُ الدخانَ من كل مسام شعرها . . .

ثمة ماءٌ يترقرقُ حوله، هو يغرقُ بين مسحوق الطباشير وزرقة الحبر، وربطةُ العنق التي يحملها أربعين عاماً تخنقه، ليس ثمة هواءٌ، يريدُ أن يقبضَ على هذا العفريتَ ليسحقه. ومن جوفه الغازي الغارق في نشارةِ الخشبِ المشتعلة، تمخرُ كلماتٌ حنجرتَهُ كالأمواس:

- ماذا تريدُ مني؟ لماذا أنتَ هنا؟ كيف ارتكبتَ كلَ هذه الجرائم وأنا نائم؟!

- غرضي شريف، إنني أطمع بالزواج من شقيقتك ندى!

راح يتأوه، ثم قهقه ساخراً، دامعاً، نفضَّ الدفاترَ من فوق الطاولة واختلطتْ العلاماتُ والمعالمُ، رأسهُ سقطتْ على الطاولة الفارغة، ثمة تشنجٌ مؤلمٌ في صدره، والهواءُ اصبح مضغهُ أكثرَ صعوبة.

صرخَ بقوة وهو يشعرُ بتفتتِ الصورِ والأشياء وسخافة الكلمات وشيطانية اللحظة ورسوخها:



- أخرجْ من هنا، لا يمكن أن تطأ قدمك القذرة عتبة منزلي أبداً!

يشعرُ بحدسٍ غريبٍ بأن أسلاكاً عُلقتْ فيه، كأنه ذبيحة، قدماه ترتفعان إلى الأعلى ورأسهُ تشدخُ البلاطَ بقوة. الثرثراتُ المقلقة لأختيه، سيارتيهما الجديدتان، والحي الذي اختفى سكانهُ بين مفقود وشهيد وشريد وأحاطت به بيوتٌ فخمة لأغراب وسماسرة يضعون أقنعة على وجُوههم، وكل الرسائل التي تُبعث له للنجاة بعمره وبيع البيت، والبيوت الأثرية التي أغلقت وصارت خرابات بانتظار بيعها في المزاد، وهو يضعُ وجهَهُ بين دفتي معطفه، حالماً بالبقاء النظيف، كل هذا كان شريطاً يومياً مشوشاً ينطلق على شاشته كقطارٍ ينفثُ الجثث، ثم يصرخُ هو في غرفته سوف أبقى!

- إنني لن استخدمَ مسدسي تقديراً للهدوء الطويل في هذا البيت. لقد تحملتُ ألفاظك المهينة بصبر كبير مدركاً إننا سنغدو أقرباء أعزاء، هذا الأمر وحده جعلني أحضرُ إليك وأبوحُ ببعض اسراري، بدلاً من أن نبدأ حياتنا المشتركة بالغش والخداع. كان ينبغي أن تأخذني بالحضن وتقول أهلاً بالنسيب العزيز!

- لن تخيفني أيها الجيفة، من أي غار ظهرت، مع أية عظايات تناسلت؟

- لا بد أن تسأل الفتاة أولاً!

لم يعد الأمر جاثوماً ليلياً، بل دشاً من دبابيس ينهمر على رأسه، وسلطان يأبه به قليلاً متصلاً بندي لكي تحضر وتُسئل، وفي دقيقة كانت تقف مبتسمة للخطيب. أزالت النقودُ الفرقَ بين القرد والإنسان، بين الأخت والعقرب، وأحس إنه لم يعد في البيت، هذا الحصن الذي بناه من مدخرات التدريس الطويلة المريرة، وتأسف لأنه لم يتدرب على إطلاق النار، بل حتى على حضور اجتماعاتِ الخلايا تحت البنايات المهدمة، وكان احتضان ندى للوحش مذهلاً، فقال سلطان آمراً:

- أحضري زجاجة من المخزن!

اندفعت أخته الأخرى أمل لتنفيذ الطلب وهو مروع في كل تصدعاته، ويصرخ في جنباتها التي تنهار على أصابعه ورموشه: ليس ثمة مخزن في البيت! ثم يكتشف بأن خريطة البيت التي يعرفها مختلفة تماماً. بل أن خرائط الهواء والسماء والشياطين كلها تغيرت. وكان يرى المنازل تُؤخذ، والجيران الطيبون يُستبدلون بعفاريت والأصدقاء يختفون، فيقول ما الذي يخصني، يكفي إنني هنا في بيتي، في قلعتي، صامد في وجه كل الأعاصير.

والآن تقول أشلاؤه الأخيرة: لترحلا معه، لتغيبا عن وجهه بعد هذه الخيانة المروعة! فما عادت الكلمات قادرة على التعبير! ثم يُذهل إنهما نسيتا كل افضاله، كيف تحمل شقاوتهما ونظفهما بالمطهرات، كيف تعذب لتحفظا جدول الضرب، ويصرخ أي ساذج كنت!

ثم يقولُ بصوتٍ مسموع مقموع:

- أذهبا معه ليس لكماً مكان هُنا، وإذا أرادت أمل البقاء فليس لدي مانع، فكما يبدو لم تشارك في المؤامرة بشكل كلي.

- نحن نذهب أم أنت؟!

يحدقُ فيهما بحيرة، فلم يفهم لومضة أنهما تطالبانه هو بالرحيل، وهو مصيرٌ غريبٌ مذهل لم يتوقعه، ليس لأنه لا يعرف أحداً خارج هذه الحوائط فقط، بل لأنه أيضاً لم



يعد يملك درهماً، وتخيل برعب كيف سيذهب إلى الفنادق الرخيصة في تلك الغرف المغسولة بالغائط العالمي، وكيف سيذهب للمدرسة من داخل السوق، ومن سوف يطبخُ له؟ وما الذي يجبره على الرحيل، لكن كيف يقاوم وهو خصصَّ العصا للأولاد؟ وكتبَ البيتَ باسم الأختين؟

أراد أن ينهض، بل أراد أن يثب وثبة كوثبة الأمة، صارخة عاتية في وجه الطغيان، لكن الثلاثة أحاطوا به، وقيدوه، وكان القيد البوليسي من مهارة سلطان بشكل خاص.

أختاه تشاركان الوحش في ربطه ؟ لمَ لمْ يلاحظ هذا البرود الطويل منهما، والحياة الخاصة المستقلة الغريبة لهما؟ لكنه يفكر في هذا الآن وهو يُسحب في حجرته الأثيرة، ويُجر إلى المخزن، تتفجرُ صرخاتُه ولعناته، وساقاه تصطدمان بالأشياء، وآلامٌ جسدية تافهة تذكرهُ بكهولته، وشتائمهُ تنهال على ناكرتي الجميل، وهما تنحنيان نحوه صفعاً، وتصرخان به قائلتين(أتتصور إنك براتبك الهزيل بنيت البيت؟ أوقفت حالنا بوعظك الذي لا ينتهي وأنت تشاهد الأفلام الأباحية كل ليلة! كل شيء ممنوع إلا في معزلك!)، وايقن بأن المسألة جدية تماماً ورأسه تتدحرج وتضربُ العتبات، ثم يُلقى في المخزن كأي شيء في البيت فقدَ صلاحيته واهترأ استعمالاً، وجاءت ضحكاتهم خافتة وهم يبتعدون ويستولون على المكان.

ظن إن جثومه بين العلب الفارغة والسجاجيد البالية هو مؤقت فقط، سيندلعُ الحنانُ وخاصة لدى أمل، ستحدث مصالحة ما، سيخفف من شروطه القاسية لزواجهما، لكن لا يمكن أن يقبل بسلطان، ومر وقتٌ طويل والظلمة والقذارة تحيط به، وبدأ الجوع يقرصه ثم نهشه نهشاً فظيعاً مع دورات الشمس الملعونة التي لم تعد تعطيه ضوءً، حتى اختفت من مداره تماماً، وصارت الوساخة داخلة وبين ثيابه، وكان القيد وراء ظهره يحزُ فيه، وجاءته صورةُ زميله الذي رفضَ كل المغامرات والسياسات حفاظاً على حياته، وماتَ أثناء عبوره الشارع لكي يشتري خبزاً، وجههُ على البلاط، سيموتُ هو أيضاً على التراب، رقدَ وَقبلَ وأكل منه، تخثرتْ أعضاؤه، أخذ يرمقُ الشريطَ الصغيرَ من الضوء تحت الباب، خطوط كثيرة من الحشرات تحاذيه وتدخل فيه، وتتغذى منه، ينام يصحو، يحاول أن يتحرك، البابُ يُفتح ويوضع طبق ولا يرى الجسم، ويزحفُ ويضعُ رأسَه فيه، ويأكل بنهم والطبقُ يتراقصُ ويكادُ يفرُ منه، يحاول أن يقف، يسقط مراراً، تأتيه أصواتٌ خافتة ثم تتفجر، غناءٌ موسيقي ثرثرةٌ صراخٌ إطلاقُ نار، ظلامٌ في كل شيء، ضجيجٌ عنيف، لم تعد الأطباقُ الشحيحة تُوضع، انتبه لجسد قربه، جسدٌ مسترخٍ ذو رائحة كريهة، ضوءٌ ينفجر في ومضة ثم يسود ظلامٌ أقسى، يتحسسُ الجسدَ ويدهشُ لموت الخادمة وغياب الأطباق، انفجاراتٌ عنيفةٌ وراء الجدران، يهتزُ المخزنُ بعنف، تتساقط أشياءٌ مدوية، يرى البابَ محطماً، الانفجاراتُ تستمر بصورة أعنف، تأخذ مساميرُ الأغراض وأسنانُ الحوائط البقايا الأخيرة من لحمه، وهو يصعدُ نحو الضوء الشحيح.

الحطامُ في كلِ مكان، الجثثُ متناثرة، الشارعُ مليءٌ بالأنقاض، يجلس بين أطلال منزله.





نظرة .. إلى الشمال

بقلم: هشام صلاح الدين
(الكويت-مصر)

أرسلت طائرتي الورقية إلى السماء قلت: طيري.. طارت، نظرت صوب الشمال، كانت هناك في النافذة، طارت الطائرة.. جميلة ألوان الورق.. أرخي لها الخيط.. ترتفع أكثر.. وأنظر شمالي.

قال الأولاد من حولي:

- جاء العجوز بطائرته.. لن تعلوها طائرة لأحدنا:

قلت لنفسي: طائرتي لا يعلوها.. سواه، منذ كنت طفلاً مراهقاً.. مثلهم لم يعل طائرتي سواه! ونظرت.. لا تزال عند النافذة.

مضت أيام كثيرة.. عرفتها بطائرة ورقية، وكانت تطالعني من النافذة، أنجبنا أولاداً وبناتاً .. عاش منهم ومات.. ولا تزال تتبعني نظراتها.. من الشمال.

ذهب أولاد .. جاء غيرهم، خيطي دائماً مشدود.. قوي.. مهاراتي في صناعة طائرات الورق، جعلتني أكسبها، أضمها إلى صدري، تكون أم أولادي.. ولما يسألني الصغار:

- لماذا "عمو" طائرتك هي الأعلى؟

أجيب- ناظراً إلى الشمال- اسألوها!.

أعود إليها.. طائرتي بين يدي، تأخذها وتحت الفراش تضعها، تصب لي الطعام، أتناوله.. وذات ليلة قالت:

- لا تعش في ذاتك.. لن تطير أكثر مما كان في الماضي!.

* * *

جاءني الأولاد.. زاروني ولما أفقت إليهم سألوني:

- "عمو" متى تعود لإطلاق طائرتك؟

نظرت إلى الشمال.. كانت عنده، ضحكت قائلاً: غداً آتيكم!.

انصرف الأولاد.. قالت لي:

- أحبك.

- قلت:

- أنا أيضاً.

* * *

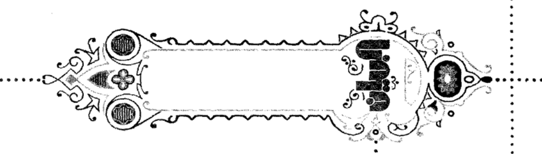
في اليوم التالي.. أطلقت طائرتي وسط الأولاد، نظرت.. وجدتها شمالاً، اهتزت الطائرة، ارتعشت رعشة قوية.. في يدي، شددت الخيط.. ازداد اهتزازها.. أرخيت الخيط، انطلقت بسرعة صاروخ إلى الأرض، شهق الأولاد:

- طائرة العجوز!

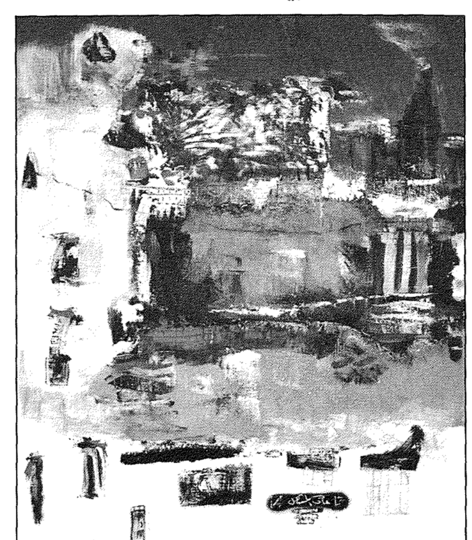
* * *

تماماً سقطت طائرتي، كما في الحياة، إبان حرب الاستنزاف على الجبهة المصرية.. سارعت إليها.. أنا الذي هبط "بباراشوت"، تكسرت وتعقد خيطها، حاولت وحاول معي الأولاد.. فشلنا، لكني حملتها كذكرى كانت.. ولما نظرت إلى الشمال، لم أجدها!.





ريشة الغلاف





عادل المشعل

عضو في جمعية الصحافيين الكويتية.

مدير تحرير مجلة o.k مجلة اجتماعية فنية شهرية.

نائب رئيس تحرير مجلة عالم الخط مختصة في الخط والزخرفة.

نائب رئيس اتحاد كتاب السياحة العرب ورئيس الوفد الكويتي بالقاهرة ٢٠٠٥.

عضو الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية ١٩٧٠.

عضو الاتحاد الدولي للفنون باريس.

عضوالاتحاد العام للفنانين العرب.

شارك في الكثير من المعارض والمهرجانات التشكيلية.

صدر

ليلى محمد صالح

شموس لا تغيب

شخصيات كويتية عاشقة للوطن والإبداع (١)

الطبعة الأولى
2008

حديثاً

وزارة الإعلام - مطبعة حكومة دولة الكويت